



UNIVERSIDAD DE CUENCA
FACULTAD DE FILOSOFÍA, LETRAS Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN
CARRERA DE CINE Y AUDIOVISUALES

Muerte súbita: ¿Dónde está el límite emocional y físico en la preparación del actor en el cine?

Trabajo de Titulación previo a la
obtención del Título de Licenciada
en Cine y Audiovisuales

AUTORA:

Gabriela Giese
PASS. YB541165

DIRECTOR:

Lic. Gonzalo Gonzalo Jiménez
C.I. 0107476970

QUITO - ECUADOR
2017



RESUMEN

El proyecto de investigación a continuación investiga técnicas de actuación basadas en los métodos utilizados por Konstantin Stanislavski, Sanford Meisner, Lee Strasberg, David Mamet y Fátima Toledo. El marco teórico explicitado en la tesis luego fue aplicado a la práctica en el proyecto audiovisual Muerte Súbita, grabado en mayo de 2014, bajo la dirección de Diego Ulloa. La tesista busca por medio de este documento contrastar técnicas de actuación consideradas invasivas a los actores para delimitar un límite sano tanto físico como emocional en la preparación del actor.

Palabras clave: actuación, técnicas, límites, preparación, Stanislavski, Meisner, Strasberg, Mamet, Toledo.



ABSTRACT

The following research is about acting techniques that are based on methods used by Konstantin Stanislavski, Sanford Meisner, Lee Strasberg, David Mamet and Fátima Toledo. The theory presented here has been applied on the audiovisual project *Muerte Súbita*, filmed on may 2014, under the direction of Diego Ulloa. Through this document, the writer seeks to contrast acting techniques considered invasive to the actors, in order to set boundaries for a healthy preparation (physical and emotional) of the actors.

Keywords: acting, techniques, bounds, preparation, Stanislavski, Meisner, Strasberg, Mamet, Toledo.



INDICE

RESUMEN.....	2
ABSTRACT.....	3
CLAUSULAS DE RESPONSABILIDAD.....	6
DEDICATORIA.....	8
ANTECEDENTES.....	9
JUSTIFICACIÓN.....	11
DELIMITACIÓN.....	13
OBJETIVOS.....	14
METODOLOGÍA.....	15
CAPÍTULO 1: La relación entre director y actor.....	17
1.1 El trabajo del actor.....	17
1.2 El oficio de trabajo del director de actores.....	19
1.3 La psicología aplicada al oficio actoral.....	21
1.4 El trabajo físico del actor.....	23
CAPÍTULO 2: Técnicas de preparación de actores.....	26
2.1 El pilar: Stanislavski.....	26
2.2 John Strasberg, el autoconocimiento.....	26
2.2.1 Biografía.....	27
2.2.2 Técnica y ejercicios.....	28
2.3 Sanford Meisner, la escucha	31
2.3.1 Biografía.....	31
2.3.2 Técnica y ejercicios.....	31
2.4 David Mamet, el escepticismo.....	32
2.4.1 Biografía.....	32
2.4.2 Técnica y ejercicios.....	32
2.5 Fátima Toledo, la polémica exploración de las sensaciones	34
2.5.1 Biografía.....	34
2.5.2 La filmografía y la técnica que se perfecciona con cada trabajo.....	34
2.5.2.1 Pixote.....	35
2.5.2.2 Cidade de Deus.....	36
2.5.2.3 Tropa de Elite.....	37



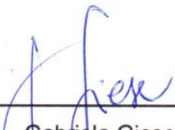
2.6 La ética en el trabajo actoral.....	40
CAPITULO 3: Aplicación de las técnicas expuestas en <i>Muerte Súbita</i>.....	41
3.1 Sinopsis de <i>Muerte súbita</i> y resultados esperados en el campo actoral.....	42
3.2 Informe de Ensayos.....	42
3.2.1 El entrenamiento de fútbol.....	42
3.2.2 Los ensayos actorales.....	42
3.2.2.1 Técnicas utilizadas.....	47
3.3 Resultados.....	50
3.3.1 Debate entre técnicas utilizadas.....	50
CONCLUSIONES.....	52
REFERENCIAS BIBLIOFILMOGRÁFICAS.....	54
ANEXOS.....	56



Universidad de Cuenca
Clausula de derechos de autor

Gabriela Giese, autora del Trabajo de Titulación **“Muerte súbita: ¿Dónde está el límite emocional y físico en la preparación del actor en el cine?”** reconozco y acepto el derecho de la Universidad de Cuenca, en base al Art. 5 literal c) de su Reglamento de Propiedad Intelectual, de publicar este trabajo por cualquier medio conocido o por conocer, al ser este requisito para la obtención de mi título de, Licenciada en Cine y Audiovisuales. El uso que la Universidad de Cuenca hiciere de este trabajo, no implicará afección alguna de mis derechos morales o patrimoniales como autora

Cuenca, junio de 2017



Gabriela Giese
Pasaporte: YB541165



Universidad de Cuenca

Clausula de propiedad intelectual

Gabriela Giese, autora del Trabajo de Titulación **"Muerte súbita: ¿Dónde está el límite emocional y físico en la preparación del actor en el cine?"** certifico que todas las ideas, opiniones y contenidos expuestos en la presente investigación son de exclusiva responsabilidad de su autora.

Cuenca, junio de 2017

Gabriela Giese
Pasaporte: YB541165



Universidad de Cuenca

*A mis maestros en el arte de la vida,
Nilton Giese y Roseli Schrader*



ANTECEDENTES

Muerte súbita es un proyecto audiovisual, grabado en mayo de 2014. La idea surgió de experiencias personales, y de una etapa muy importante en la vida de la tesista; quien desde los diez hasta los catorce años de edad, fue deportista. Un problema en una de sus manos le llevó a la instancia de abandonar esta práctica. A partir de esos recuerdos, nació la idea de escribir la historia de un equipo, y de dotar a los personajes principales características fuertes de su propia personalidad.

El guión de la obra es una co-escritura con Diego Ulloa, quien también dirigió el piloto de la serie.

Antes de entrar al INCINE, la autora estudió actuación en el Estudio de Actores de São Paulo que -a pesar de la similitud del nombre-, no tiene relación alguna con el Actors Studio de Nueva York. Aquella no fue una experiencia agradable: algunos profesores usaban técnicas demasiado invasivas para el actor como individuo. El sexo era defendido como base del trabajo. La búsqueda del esfuerzo máximo en los alumnos -por medio del trabajo de la energía sexual- llegaban hasta la instancia de demandar la masturbación en público como un ejercicio de clase. No conforme con las técnicas de ensayo, la autora de la tesis escogió al Instituto Stanislavski -también en São Paulo- como nuevo espacio académico. Una escuela -como el nombre lo indica- enfocada en el estudio del *Método* desarrollado por Konstantin Stanislavski (Moscú, 1863-1938), y sus vertientes (como por ejemplo los ejercicios de Stella Adler). El rigor pedagógico exigía practicar -hasta el cansancio- algunos ejercicios de actuación, derivados del *Método*. La totalidad del alumnado clasificaba la parte teórica como la más exhaustiva. Después de un año de estudios y de intensas prácticas, se concluye que un actor se construye a partir de algunas bases, siendo las más importantes: la teoría, los ejercicios y la experiencia.

Durante el desarrollo de esta tesis de tecnología, fueron investigados los roles del guionista y del actor en el proceso de creación de un personaje. El enfoque de



este proyecto hará especial énfasis en el trabajo de la preparación del actor. Serán investigados los métodos de actuación de las vertientes más extremas e invasivas, y comparadas con aquellas prácticas que proponen el distanciamiento del actor -de sus propias emociones- como metodología de trabajo.



JUSTIFICACIÓN

El compromiso del actor en relación a su oficio debe ser permanente. John Strasberg define la actuación como *“el arte de la transformación”*. *“Por supuesto que todo arte es transformador, pero un actor [...] se convierte en una obra de arte viviente. Vive otra vida.”* (Strasberg, 2011, p.17). En el ejercicio actoral -como en cualquier trabajo artístico- es necesario involucrar el cuerpo y las emociones de manera intensa. A pesar de que cada actor desarrolla su método de trabajo, existen algunas técnicas que son utilizadas como líneas de guía.

Cada trabajo exige una serie de técnicas distintas, más o menos invasivas, y que dependen también de la disponibilidad del actor y sus valores personales. El énfasis de esta tesis estará puesto en reunir vertientes actorales contrapuestas, presentarlas y analizar en qué obras fueron utilizadas y cuáles los resultados obtenidos.

La sensibilidad del director es un elemento clave en el trabajo con los actores. Su trabajo debe estar orientado a identificar no solamente las técnicas más eficientes para la obra, sino también para cada actor; así como también el momento en que son necesarias técnicas más invasivas para la eficiencia del trabajo final. A su vez la técnica debe permitir cerrar el proceso y despedirse del personaje una vez que el trabajo se acaba. La actuación es un oficio, y como tal debe garantizar el bien estar de los actores. Finalmente, el trabajo del actor tiene una profunda relación con su ser, es por esto imprescindible preservar su salud tanto física como mental, en virtud de garantizar la continuidad de su labor.

En el específico de la actuación en Ecuador es importante recalcar que no existe un sindicato de actores nacional. Por lo tanto, el material acerca de la ética en el trabajo laboral no es oficial. Con este proyecto, la tesista busca aplicar conceptos y técnicas actorales ya utilizadas en otros países a la realidad de trabajo ecuatoriana, ya que siendo un trabajo basado en el comportamiento humano, las diferencias culturales ejercen influencia en la manera de trabajo y resultados. Por la falta de Sindicatos de Actores en el país, es importante investigar y difundir la



información acerca de la ética en el campo laboral con el propósito de crear bases oficiales para brindar el bienestar de los actores en su oficio.



DELIMITACIÓN

¿ Dónde está el límite emocional y físico en la preparación del actor?

El proyecto de tesis está basado en la investigación y aplicación de las técnicas de actuación más extremas, en lo que se refiere a la implicación emocional y física; contrapuestas, además, con otras que proponen alejarse completamente de emociones, y que persiguen evitar procesos de actuación dañinos a la salud mental y física del actor.



OBJETIVO GENERAL

Definir hasta qué punto es eficiente y saludable utilizar medios emocional y físicamente agresivos en la preparación del actor

OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- Delimitar la relación director-actor y sus respectivos roles.
- Establecer parámetros éticos en el trabajo actoral.
- Aplicar a *Muerte súbita* algunas de las técnicas de ambas líneas, con el objetivo de analizar el efecto de cada una en el proyecto de la serie de televisión.



METODOLOGÍA

Esta investigación será fundamentada por medio de fuentes informativas de campo y documentales; las que serán aplicadas y analizadas de manera deductiva. La metodología será completamente cualitativa y con finalidad exploratoria; siempre enfocada al proceso, que tendrá un carácter centrado en las diferencias entre los objetos de estudio. Considerando esta circunstancia, algunos de los métodos a utilizarse serán herramientas esenciales para la evolución del proceso en mención. Estas técnicas se explican y desarrollan en los párrafos a continuación.

Para la redacción del primer capítulo, serán exploradas las bases de la actuación moderna. Los libros utilizados serán *Mi vida en el arte*, de Konstantin Stanislavski e *Improvisation for the theatre*, de Viola Spolin.

El segundo capítulo estará enfocado en las diferencias técnicas entre distintas escuelas, con diversos métodos. Los pilares de la investigación serán John Strasberg, Stella Adler, Sanford Meisner, Fatima Toledo y David Mamet. Los subcapítulos enfocados en Adler, Mamet y Toledo tendrán bases enteramente teóricas. Los libros analizados serán -consecutivamente- *Art of acting* (Stella Adler), *Interpretar a vida, vivir o cinema* (Mauricio Cardoso), y *Verdadero o falso* (David Mamet).

Fátima Toledo, polémica preparadora de elenco brasileña, desarrolló su método sobre bases completamente prácticas. Articuló su experiencia en obras cinematográficas. En vista de que resulta difícil encontrar entrevistas acerca de su técnica de trabajo, la presente investigación utilizará el libro *Interpretar a vida, vivir o cinema*; una colección de textos autobiográficos de Toledo, organizados por Mauricio Cardoso. Por otro lado, la pesquisa sobre Strasberg y Meisner tendrá bases teórico-prácticas: la tesista participó en un taller de actuación dictado por John Strasberg, del 26 de marzo al 4 de abril de 2014, en Quito; experiencia que le permitió analizar -a través de la práctica personal- los avances que se obtienen al aplicar esta técnica.



Adicionalmente el libro *Accidentalmente a propósito: reflexiones sobre la vida, la actuación y las nueve leyes naturales de la creatividad* (John Strasberg), será examinado. Lo propio ocurrirá con la técnica de Sanford Meisner, tanto desde su libro *Meisner on acting* como sobre la base de los conocimientos adquiridos por la autora, en el *Taller de técnica Meisner*, dictado en febrero de 2015 por Steven Ditmeyer, en la Casa de la Cultura Ecuatoriana “Benjamín Carrión”.

Las técnicas comentadas en el segundo capítulo serán aplicadas a los ensayos de *Muerte súbita*, y a partir de sus informes, se ofrecerán las conclusiones acerca de aquellos métodos que hayan arrojado mejores resultados. Por otro lado, la composición del tercer capítulo tendrá fundamentos prácticos.



“The main factor in any form of creativeness is the life of a human spirit, that of the actor and his part, their joint feelings and subconscious creation.” (Stanislavski, 1988, p288).

CAPÍTULO 1

La relación entre director y actor de cine

1.1 El trabajo del actor

“Un actor debe trabajar toda su vida, cultivar su mente, desarrollar su talento sistemáticamente, ampliar su personalidad; nunca debe desesperar, ni olvidar este propósito fundamental: amar su arte con todas sus fuerzas y amarlo sin egoísmo”.
(Stanislavski, 1988, p.8)

El ruso Konstantin Stanislavski (1863-1938) revolucionó los métodos de actuación, circunstancia que le ha conferido el reconocimiento mundial como uno de los más grandes teóricos del tema. Hijo de un adinerado industrial ruso y de la actriz francesa Marie Valey, desde muy joven fue incentivado a seguir sus estudios en las artes. Influenciado por su madre, Stanislavski se inclinó por el campo de la actuación y fundó, en 1877, en la finca de la familia -junto a sus hermanos y a sus primos- su primera compañía de teatro. (Stanislavski, 1985).

El más grande incentivo de Stanislavski para fundar su propia compañía fue la insatisfacción con el trabajo de los actores en aquella época. El maestro ruso asistía asiduamente al teatro y percibía actuaciones forzadas, sin profundidad, realismo o cualquier similitud con la realidad. A partir de eso, resolvió montar esquemas de estudio y práctica -conocidos hoy en día como Sistema (El Método) Stanislavski-, y desarrollarlos en el Teatro Arte de Moscú. Stanislavski dedicó gran parte de su vida a elevar el nivel del mayormente superficial teatro ruso. Estaba decidido a eliminar los malos hábitos fuertemente arraigados en los actores y fortalecer, así, su dignidad profesional. Todo eso con el propósito de lograr una actuación naturalista, que le permita a la audiencia creer que el personaje es una persona real. En la actualidad este autor es uno de los más consultados por los



actores y actrices que investigan fuentes teóricas sobre actuación. (Stanislavski, 1985).

De El Método surgieron seguidores que aplicaron y buscaron perfeccionar la técnica del Teatro Arte de Moscú. Entre ellos están Sanford Meisner (1905-1997), Stella Adler (1901-1992) y Lee Strasberg (1901-1982). El hijo de Lee Strasberg, John Strasberg, perpetuó el trabajo del padre y lo modificó; el resultado derivó en una técnica aplicable en el mundo contemporáneo, direccionada principalmente a la producción cinematográfica: *“En líneas generales, la adaptación del método Stanislavski por parte de Lee Strasberg tenía como objetivo básico la consecución de la organicidad dentro de la actuación; o, dicho de otro modo, la reproducción sobre la escena (o ante la cámara) de los procesos emocionales que se experimentan en la vida real. De ahí que Strasberg exigiera a sus alumnos y a los actores que tenía a sus órdenes la búsqueda de sus propias vivencias emocionales: un arduo trabajo realizado sobre la memoria propia y, al mismo tiempo, relacionado con los motivos más hondos que pudieran llevar al personaje interpretado a actuar como lo hacía en cada momento”*. (5th G. Lic. Teatro, 2011). Por su parte, John Strasberg propone una técnica opuesta a la de su padre: *“Detesto comer el coco a los actores, como hacen la mayoría de las escuelas, y manipular a los actores para sacarles algún tipo de emoción.”* (Strasberg, John Strasberg: ‘Lee Strasberg ha muerto y ahora el maestro soy yo’, 2011). Con esta frase, Strasberg hijo posiciona su trabajo, diferido de la técnica utilizada por su padre.

Algo muy significativo -que estuvo presente durante todo su taller- fue aprender a diferenciar lo natural de lo real: lo natural se suscita cuando la actuación fluye con naturalidad u organicidad; algo que muchos actores buscan como algo ideal. Lo natural -en sí mismo- no es la meta de Strasberg en el trabajo del actor; lo es, sí, lograr actuaciones reales, en que los actores estén realmente en el “aquí y ahora”, dejando fluir a partir de los actores –olvidándose del personaje- las emociones propias de ese momento. Alcanzarlo implica un trabajo exhaustivo, profundo y comprometido; que no admite distracción alguna. Su método propone la erradicación del ego y por ende un esfuerzo que puede llegar a ser agotador.



1.2 El oficio del director de actores

El cine es una combinación de esfuerzos en la que cada componente del equipo humano y de la tecnología cumple una función esencial en la realización de cualquier proyecto. Sin embargo, podría decirse que el grupo humano que más se expone es el actoral; de ahí que para lograr el mejor de los resultados en esta área, la figura del director sea fundamental. El, ella es quien guía y pone límites al actor lo que -paradójicamente- le otorga libertad.

En su taller, dictado en Quito, en mayo de 2014; John Strasberg explicaba la importancia de limitar al actor. Parafraseando su concepto se puede decir que: un actor sin límites está perdido, no sabe qué camino seguir. Es evidente que no hay una formula absoluta para alcanzar un buen trabajo de dirección; sin embargo, uno de los fundamentos que facilita ese complejo oficio se refiere a la manera de relacionarse con sus actores.

Hay directores que buscan desarrollar un trabajo en conjunto con sus actores, lo que generalmente es considerado como lo más apropiado. Existen ciertas técnicas de dirección que -más que límites- les imponen a sus actores los movimientos e inclusive la manera en que estos deben ser ejecutados. Un ejemplo de esto es Alfred Hitchcock, conocido como el “maestro del suspenso”, que tenía una manera muy particular de relacionarse con sus actores. Ya desde el *casting*, Hitchcock elegía a sus actores por medio de fotografías; y no por pruebas de actuación (como es el común denominador). Le importaba ante todo la apariencia, sobre todo de sus actrices. En el set de filmación, Hitchcock planteaba una línea de acciones que debía ser estrictamente ejecutada; poco o nulo fue el espacio que cedió para el trabajo colectivo con los actores. Esto se debía a que el realizador en ciernes tenía muy clara la película, en su imaginación, antes de rodarla; lo que es primordial en el trabajo de dirección. Pero, es innegable que en los filmes de Hitchcock la fuerza más relevante radica en la narración y la dramaturgia; no así en la actuación, esta fue -más bien- su debilidad profesional, la que resumía diciendo: *“los actores aparecen y desaparecen, pero el nombre de los directores debería permanecer claramente en la mente del público.”* (Magro, 2012).



En contraposición al ejemplo citado anteriormente, tenemos a Francis Ford Coppola, director de la clásica trilogía *The Godfather*. La primera película de la triada se estrenó el 15 de marzo de 1972, y ganó tres premios de la Academia: *Mejor Película*, *Mejor Actor Protagonista* y *Mejor Guión*. Coppola tenía una relación muy cercana con sus actores. Arduas fueron sus argumentaciones con la productora del filme hasta llegar a contar con Marlon Brando y Al Pacino dentro de su elenco. Los personajes estaban magistralmente contruidos. Las improvisaciones acaecidas en el rodaje traducen momentos dramáticos extremadamente realistas, que aportan profundidad a la película. La inolvidable escena en que Clemenza -interpretado por el actor Richard S. Castellano- mata a Paulie tuvo una línea inventada, que todos los cinéfilos reconocen y repiten: “*Leave the gun, take the cannoli*” (Coppola, 1972), (“*Deje el arma, llévate el cannoli*”) no fue una línea que constaba en el guión; sin embargo, el trabajo de Coppola con los actores legó a tal estadio de profundidad, en la construcción de personajes, que fue posible -para el conjunto- llegar a ese nivel de improvisación. Marlon Brando, inclusive -actor conocido por tener un carácter difícil y por aplicar rigurosamente El Método Stanislavski en sus personajes-, se permitió algunos instantes de improvisación: Vito Corleone sosteniendo y acariciando un gato, es una de las escenas más recordadas de la película. Esta nació de una improvisación: el animal paseaba por el set -de un momento a otro- Brando decidió incorporarlo a la acción de su personaje. Es importante resaltar que una improvisación no nace de un “no saber que hacer en escena”, sino exactamente por lo contrario. Las mejores improvisaciones tienen lugar cuando el actor tiene un conocimiento tan profundo de su personaje, que sabe -con certeza- cómo reaccionaría este ante una situación inesperada. Los ejemplos inmortales de *The Godfather* en este ámbito, se debieron en gran medida al hecho de que su director exigió a sus actores convivir con mafiosos reales; situación que devino en un trabajo más íntimo, alejado del estereotipo del mafioso siciliano.

1.3. La psicología aplicada al oficio actoral

El comportamiento humano es la piedra fundamental del trabajo actoral. Por lo tanto, para construir personajes complejos, es necesario tener conocimientos de psicología. El psicólogo Sergio Molina explica la relación entre esta ciencia y la actuación: *“parece que hasta el momento la relación entre la actuación y la ciencia psicológica es buena, los actores se han sentido atraídos desde hace tiempo por los hallazgos de la psicología y la fisiología para ayudarse a iluminar y recrear mejor el retrato de sus personajes así como los psicólogos nos hemos interesado por el proceso psicológico, emocional y conductual de la actuación, así como las habilidades y técnicas que se adquieren en su práctica. Por otra [parte], los eruditos en el mundo de los estudios de cine y teatro, llevan unos años integrando en su disciplina los hallazgos que la ciencia cognitiva ha ido desvelando, todos ganamos. Pero lo que no cabe duda es que sigue habiendo poca investigación que explore de manera directa y sistemática los fenómenos psicológicos y emocionales subyacentes a la actuación realista es hora de que la ciencia psicológica suba al escenario.”* (Molina, 2014).

Stanislavski muestra tres caminos (que deben ser usados paralelamente) para la inmersión en el mundo del personaje: la vivencia, la investigación y la observación; esta última, generalmente, es la primera herramienta que el actor utiliza en la construcción del personaje. La observación consiste en concentrarse en las distintas maneras que las personas tiene para desarrollar sus actividades diarias: la manera de hablar, de caminar, de peinarse, de comer, entre otras; son el resultado de procesos culturales, geográficos, sociales y emocionales, que hacen que cada persona tenga una forma única de relacionarse con el ambiente que le rodea. Entender esos comportamientos en personas reales, le sirve de base e inspiración al actor para su trabajo de construcción de personajes.

A partir de la observación lo ideal es dotar al ambiente del personaje de aquellos hábitos orgánicos, lo que permite traspasar el proceso de la observación (intelectual) a la vivencia (sensorial). Un ejemplo grandioso de la aplicación de la vivencia lo encontramos en el trabajo del actor británico Daniel Day-Lewis; único en la historia de la cinematografía por haber ganado el Oscar como Mejor Actor en tres ocasiones:

My Left Foot (Jim Sheridan, 1989), *There Will be Blood* (Paul Thomas Anderson, 2007) y *Lincoln* (Steven Spielberg, 2012). Para ilustrar de mejor manera la propuesta actoral de Day-Lewis tomaremos como modelo, en primer término, su personaje protagonista en *My Left Foot*: Christy Brown, hombre quien nació con parálisis cerebral, apenas mueve los pies y la cabeza. A pesar de eso conquista el éxito en su carrera como pintor y escritor. El guión recrea con detalles las dificultades de Christy al realizar sus actividades cotidianas; circunstancia a partir de la cual el actor creó un hombre discapacitado, extremadamente complejo: a pesar de su condición física, no llega a evocar la lástima del espectador. Un personaje lleno de matices y texturas -en la pantalla grande-, absolutamente real y orgánico. Esa organicidad se debe a que Daniel Day-Lewis hizo una muy interesante labor como actor; trabajó principalmente en la condición física de Christy, la que emuló con su cuerpo durante todo el tiempo en el estudio de filmación, incluso durante las pausas; momentos en que no estaba rodando ni ensayando. Day-Lewis vivió la experiencia de ser paralítico: durante la realización de la película el actor no salió de su silla de ruedas y solicitó a los asistentes de dirección que lo trasladasen y alimentaran como lo harían si fuese realmente discapacitado.

En *There Will Be Blood*, Day-Lewis interpreta a Daniel Plainview, un minero que se convierte en un magnate del petróleo, a principios del siglo XX. Parte de la preparación del actor para encarnar a este personaje consistió en aprender el proceso de extracción de petróleo. Otro ejemplo es su personaje *Bill, The Butcher* (Bill, el Carnicero) en *Gangs of Nueva York*: el actor aprendió a cortar la carne. Trabajó durante dos meses en una carnicería. A esto se sumó su apuesta por no bañarse durante todo el rodaje, en una búsqueda de estímulos sensoriales, reales, que lo hicieran viajar en el tiempo y ubicaran en la década de 1840, cronología cinematográfica de la película.

En base al análisis previo se puede decir que la investigación -como la observación- es un proceso intelectual; absolutamente necesario, de manera especial, en el proceso de construcción de personajes que viven situaciones imposibles de recrear por medio de la vivencia personal. En aquellos casos en que la obviedad de la situación no permite recurrir a esta técnica específica, se puede echar mano de la investigación como herramienta principal: identificar



intelectualmente y a profundidad las distintas fases de la situación en que está circunscrito el personaje; a partir de lo cual el actor deberá buscar alternativas que lo ayuden a sumergirse en el universo sensorial de esta construcción ficticia, evitando así llegar al extremo de vivir exactamente la misma situación, como el caso de los personajes de época: no es posible que un actor viaje en el tiempo para percibir la atmósfera de un tiempo pasado. Como tampoco lo es, en el caso de que vaya a interpretar a un ser humano al borde de la muerte; sea por causas químicas (envenenamientos, sobredosis), sea por enfermedades (cáncer, SIDA, derrames cerebrales o paros cardíacos) o por razones físicas externas (disparos, choques, golpes, hipotermia, entre otras). Vivenciar esas situaciones pone en riesgo la vida del actor, por lo tanto deben ser evitadas siempre.

1.4 El trabajo físico del actor

El arte de la actuación es complejo, y necesita un complemento corporal. En las más grandes academias de actuación (The Actors Studio, The Adler Studio, entre otras) hasta los talleres de teatro de pequeñas escuelas, es notable la dedicación de una parte de la malla curricular -con mayor o menor énfasis- a los trabajos físicos que persiguen enriquecer la actuación. Dentro del trabajo físico se incluye aquel que se hace con la voz, el calentamiento corporal, el estiramiento, la inducción de sensaciones y la conciencia corporal. Teniendo en cuenta que la herramienta de trabajo del actor es su cuerpo, se puede decir que el ejercicio físico es fundamental en su preparación. Tal aseveración es esencial en la propuesta de grandes maestros del teatro como Stanislavski, Grotowski, Meyerhold, Barba y Chéjov, entre otros; quienes sistematizaron el trabajo corporal de manera objetiva y demostraron su importancia para el desempeño profesional del actor. Entre los ejercicios aplicados se cuentan los siguientes: la danza, la esgrima, la animalización (imitar a un animal), el yoga, la relación con elementos imaginarios, la interacción entre actores; sensaciones térmicas, texturas, y otros más.

Vsévolod Meyerhold (1874-1940) fue un director teatral y actor ruso, a quien se le atribuye la sistematización de ejercicios escénicos llamados “Biomecánica del



actor”. Contemporáneo de Stanislavski -y a pesar de haber trabajado con él en el Teatro Arte de Moscú-, Meyerhold prefirió distanciarse y seguir con su propia teoría interpretativa. Desarrolló la teoría de la Biomecánica basado en este predicamento: *“el cuerpo entero participa de cada uno de sus movimientos”* (Meyerhold, 1930). Este maestro ruso utilizó la danza como pilar de su trabajo corporal. Afirmaba que es necesario atravesar por un largo camino de *“preparación corporal y física, adquiriendo una serie de destrezas y habilidades que quizás, algunas nunca utilizará en escena; con la práctica y ejercitación corporal del actor sucederá lo mismo (que le sucede al bailarín) o en mayor medida; es decir, únicamente esta práctica le servirá para su enriquecimiento físico y gestual, haciéndolo más consciente de todos sus recursos corporales.”* (Meyerhold, 1930). En otras palabras, el trabajo corporal debe ser desarrollado durante toda la vida del actor, para que cuando llegue el momento de crear un personaje, pueda echar mano de ejercicios más específicos, que le servirán directamente en su caracterización.

Por otra parte, el director teatral, italiano, Eugenio Barba (1936-), creador del concepto de Antropología teatral, se refiere al trabajo corporal del actor con el término *training*. Difiere mucho de Meyerhold en el uso técnico del cuerpo. Según Barba, *“El training no enseña a interpretar, a ser actor, no prepara para la creación. El training es un proceso de autodefinición, de autodisciplina que se manifiesta a través de reacciones físicas. Lo que cuenta no es el ejercicio por sí mismo (por ejemplo hacer flexiones o saltos mortales), sino la justificación que uno da a su propio trabajo, una justificación que, aunque sea banal o difícil de explicar en palabras, es fisiológicamente perceptible y evidente para el observador. Este enfoque, esta justificación personal decide el sentido del entrenamiento corporal, la superación de los meros ejercicios, en realidad estereotipos o movimientos gimnásticos”* (Barba, 1998).

A pesar de que Meyerhold y Barba propongan teorías casi contrarias, confluyen en la idea principal: la preparación corporal es una disciplina constante, y aporta al momento de actuar siempre y cuando se haya concebido como un trabajo previo a la creación del personaje.

Para una mejor comprensión por parte del lector, en esta tesis se enunciarán



los dos términos por separado: el *training*, trabajo corporal constante y previo a la creación del personaje; y la preparación corporal del actor en la creación de su rol. Como se ha mencionado antes, en la teoría de la Biomecánica, la preparación corporal tiene ejercicios más específicos que en el *training*; por ejemplo, si el personaje es un atleta, es necesario un entrenamiento especial, basado en los ejercicios que este practicaría. Lo propio sucede con un luchador; e inclusive con personajes más bien pasivos. Un ejemplo claro de esta circunstancia se puede observar en el largometraje *Monster* (Patty Jenkins, 2003), en el que la protagonista -Charlize Theron, ganadora del Oscar como Mejor actriz- sufre una transformación radical para interpretar al personaje de Aileen Wuornos, una exprostituta, ejecutada en 2002, por haber matado a siete hombres entre 1989 y 1990. Obviamente en la actriz hubo una fuerte intervención por parte del departamento de maquillaje, que le aumentó algunas libras, con elementos externos como almohadas especiales y rellenos faciales; sin embargo, a todas luces Theron hizo un trabajo corporal extremo para dar vida a Aileen, logrando una interesante organicidad en un cuerpo que no era el suyo.



CAPÍTULO 2

Técnicas de preparación de actores

2.1 El pilar: Stanislavski

Stanislavski propone la actuación realista. Es decir, lo que pasa en la escena debe ser real, el actor debe sentir; y consecuentemente el público creará esta realidad. Para recrear escénicamente esta realidad, es preciso construir personajes sólidos, tanto en el aspecto psicológico como físico. El cuerpo del personaje puede surgir de los asideros teóricos de la observación e investigación, o del práctico de la vivencia. Cuando la idea del cuerpo que se le otorgará al personaje nace de plataformas teóricas, es necesario ponerlas en práctica. La caracterización física puede surgir de manera intuitiva o mecánica, la puesta en marcha de esa caracterización es lo que lleva a la organicidad; y posteriormente a la realidad escénica. Por ejemplo, en la propuesta antes citada, de Daniel Day-Lewis, en *My Left Foot*, el cuerpo del personaje está establecido en el guión: es un personaje parapléjico. Lo interesante del trabajo del actor británico es que él no construyó un cuerpo exclusivamente desde lo que se ve de una persona parapléjica, se enfocó - más bien- en vivir la sensación de no poder moverse, en aquellos momentos cuando necesitaba hacerlo (comer o bañarse, por ejemplo). Así, el personaje no solamente adquirió un carácter orgánico, sino real. Day-Lewis no estaba negando el movimiento de su cuerpo en escena, sino que experimentaba realmente la angustia de tener los movimientos corporales anulados, y todo la secuela emocional derivada de esa situación.

2.2 John Strasberg, el autoconocimiento

2.2.1 Biografía

John Strasberg nace el 23 de mayo de 1941, en la ciudad de Nueva York. Hijo de Lee Strasberg y de Paula Strasberg; ambos actores y directores del Actors Studio. Desde la niñez, John vivía en contacto con grandes actores, lo que le llevó a seguir la carrera de sus padres; continuando, así, la tradición artística de la familia Strasberg.



A pesar de haber crecido dentro de la escuela metódica, Strasberg decidió crear su propia técnica: el proceso creativo orgánico. El libro *Accidentalmente a propósito: reflexiones sobre la vida, la actuación y las nueve leyes naturales de la creatividad* (Strasberg, *Accidentalmente a propósito: reflexiones sobre la vida, la actuación y las nueve leyes naturales de la creatividad*, 1988), narra de manera biográfica el desarrollo narrativo del actor, director, productor y escritor John Strasberg. El documental del mismo nombre ganó el premio como Mejor Documental Educativo en Los Angeles International Independent Film, en el 2000. La película ganó además menciones de honor en otros festivales.

Strasberg ha concebido, dirigido y montado producciones teatrales basadas en obras de Pirandello, Ibsen, O'Neil, Lope de Vega, Becket y Shakespeare. Ha trabajado con actores como Paul Newman, Al Pacino, Marilyn Monroe, Dustin Hoffman, Robert De Niro, Harvey Keitel y el consagrado director Elia Kazan. John Strasberg estuvo al frente de sus escuelas en Nueva York y París, en los 80. Hoy en día, el maestro ofrece talleres por todo el mundo, en escuelas de actuación conceptuadas.

Strasberg habla de la importancia del *casting* en los trabajos de actuación, y le asigna una responsabilidad particular al director de actores. En su criterio, el director debe elegir el elenco con el cual desea trabajar. Si el actor elegido no logra construir el personaje de la manera en que el director los ha idealizado; en la mayoría de los casos, se le imputará directamente esta falencia, que se origina en decisiones desafortunadas en el proceso de *casting*. Según la técnica creada por Strasberg, esta falencia puede evitarse si se considera que el autoconocimiento es clave para que un actor pueda dar vida a un personaje; muchas de las características que se le confieren le pertenecen a la persona que es cada actor, cada actriz.

2.2.2 Técnica y ejercicios

Strasberg se define a sí mismo como un maestro, no como un profesor. En su opinión, el profesor enseña técnicas ajenas, mientras el maestro enseña su propio método. A pesar de tener influencias muy fuertes de Stanislavski, de su propio



padre; entre otros, este maestro desarrolló un método propio, basado en el autoconocimiento.

Mi trabajo sobre el Proceso creativo orgánico se basa en mi percepción de las Leyes naturales de la creatividad. Surge a partir de donde se quedaron el Método y otros sistemas, así como grandes profesores como mi padre, Lee Strasberg y Stella Adler. Esto significa que la preparación del actor debe desarrollar el talento, la imaginación la espontaneidad y la inteligencia naturales e intuitivas del actor, algo que todo el mundo admira pero nadie define. Yo sí. Un artista necesita que se desarrollen sus capacidades naturales, mientras aprende a percibir claramente el mundo imaginario y a implicarse en él. Al convertir lo invisible en visible, un actor crea y expresa en su arte su visión consciente de la vida. Y al tener el artista algo que decir sobre la vida, recomiendo que se vea trabajar a otros profesores para entender cuán distinto es mi trabajo. (Strasberg, 1996, p.22).

Strasberg exige a sus actores que se impliquen y esfuercen en hacer una búsqueda personal: *“mi proceso orgánico creativo es individual y profundamente personal, requiere compromiso e implicación.”* (Strasberg, 1996).

Como todo artista, el actor tiene algo que expresar con su trabajo. La actuación no es un trabajo mecánico: aunque se sigan fielmente las técnicas de un mismo maestro, el personaje según el actor que lo interprete. Eso se debe a la carga personal y única que cada actor aporta al trabajo de construcción del personaje.

Yo defino y preparo el talento, la imaginación, la intuición y la inspiración espontánea, las leyes naturales de la creatividad, que formaban hasta ahora un mundo místico e invisible. La formación básica posibilita que el actor se conozca a sí mismo. Y a partir del desarrollo de la capacidad natural, para implicarse en profundidad, el actor aprende a soñar despierto, crea una nueva vida a partir de su propia vida real e imaginaria. El mundo invisible se vuelve visible, al expresar tu visión intuitiva y consciente de la vida en tu arte, porque un artista siempre tiene algo que decir sobre la vida. (Strasberg, 1996, p37).



Sin embargo, Strasberg manifiesta un radical rechazo a lo que se llama la manipulación de actores. El primero en la lista de directores que manipulan a sus actores, se encuentra Alfred Hitchcock; quien en muchas ocasiones optó por engañar a sus actrices, con el objetivo de alcanzar una reacción más verdadera. El caso más célebre de tal técnica se puede ver en la famosa escena de *Psicosis* (Hitchcock, 1960), en la que asesinan al personaje de Marion Crane. La actriz que lo interpretaba, Janet Leigh, no tuvo ninguna instrucción previa para hacer la escena. El propio Hitchcock -quien siempre fue muy directo con ella (a veces llegaba a ser insensible)-, entró al set con el cuchillo en la mano, Leigh se asustó realmente al pensar que el director pudiera ser capaz de lastimarla. Nadie salió lastimado, la escena salió como Hitchcock la había mentalizado; sin embargo, Leigh se tomó un tiempo para recuperarse de tal susto.

En la opinión de Strasberg, es trabajo del actor recrear sensaciones como la del miedo. Es necesario que el director confíe en el actor que él mismo eligió, y viceversa; para hacer esto efectivo -si regresamos al ejemplo de *Psicosis*- no es recomendable que el director le tienda trampas y aterrorice a su actor.

El nacimiento de emociones genuinas es en muchos casos el indicio de que hay realidad en escena, en virtud de lo cual este es uno de los objetivos perseguidos por los actores. La técnica de Stanislavski llamada Memoria emotiva es muy utilizada por muchos actores para llegar a las emociones. La técnica consiste en recordar o evocar memorias personales del actor, que tengan alguna similitud con el momento vivido por el personaje. El problema principal -que con los años se derivó del uso de la Memoria emotiva- fue el asumir que las emociones pueden ser solicitadas voluntariamente y en cualquier momento por el actor, lo que en muchos casos no es posible; principalmente por el esfuerzo consciente que el intérprete hace por llegar a la emoción. Las emociones no son conscientes, por lo tanto, mientras más *consciente* de emocionarse está el actor, menor es la probabilidad de que lo consiga. Para transgredir esa situación, Stanislavski desarrolló el Método de acciones físicas, uno potencialmente más efectivo que recordar momentos emotivos. El Método de acciones físicas consiste en concentrarse en actividades y acciones,



desde la perspectiva de que pueden ser controladas conscientemente; a partir de entonces se deja que las emociones fluyan naturalmente, como un efecto derivado de la acción. *“La pequeña verdad de las acciones físicas pone en movimiento a la gran verdad de los pensamientos, las emociones y las experiencias.”* (Stanislavski K. , 2003, p.66).

A pesar de que John Strasberg enseña su propio método, las influencias de Stanislavski en su trabajo son innegables. Strasberg promulga que el único momento que existe es el de la vida real. Los antecedentes de la escena deben ser trabajados, pero lo más importante es vivir el “aquí y ahora”. El trabajo intelectual debe ser previo a la puesta en escena, porque a partir del momento en que el actor sube al escenario, todo lo que sucede debe ser real. Tal realidad solo es posible con la vivencia del momento. Algunas veces los estudiantes se sentían incómodos o temerosos de presentar la escena, y la negación de esa sensación iba en detrimento de su actuación. El consejo del maestro neoyorquino era muy sencillo -en teoría-: *“si sientes eso, ¿por qué no usarlo?”*. En la práctica, es un consejo difícil de seguir, pues el actor puede sentir inseguridad al presentar la escena, a lo que le sigue un deseo de reprimirlo, para poder seguir con el trabajo. Una vez más, el actor trata de concientizar las emociones, tratando de elegir qué le sirve y qué puede descartar de aquello que no puede controlar. Las emociones reales aparecen cuando el actor deja de concentrarse en estas; lo que permite que fluyan naturalmente. Por lo tanto, en escena el actor debe trabajar con lo que tiene, sin intelectualizar sobre el tipo de emociones que debería sentir, y simplemente focalizarse en lo que tiene que hacer: acciones y actividades.

Por lo tanto, el eje fundamental en el trabajo de John Strasberg es que el actor tenga un autoconocimiento profundo, y que así pueda desarrollar la seguridad necesaria para vivir el “aquí y ahora”, sin olvidar el guión ni el trabajo previo.



2.3 Sanford Meisner, la escucha

2.3.1 Biografía

Sanford Meisner nació en Brooklyn, EUA, el día 31 de agosto de 1905. Uno de los más reconocidos maestros del siglo XX, desarrolló la Técnica Meisner; muy utilizada y de gran importancia para actores (como Diane Keaton, Tom Cruise, Robert Duvall, entre muchos otros) y directores. Ingresó al mundo de las artes como pianista, más adelante la actuación se convirtió en su gran pasión. En el Group Theatre, en la década de 1930 acompañado de actores y actrices como Stella Adler -recién llegada de París, en donde estudió a fondo El Sistema Stanislavski- Meisner pone en duda la técnica de la Memoria emocional o Memoria emotiva: El Método -ampliamente utilizado en el Group Theatre- hacía mucho énfasis en la Memoria emotiva.

2.3.2 Técnica y ejercicios

De la duda en la eficacia incondicional de la Memoria emotiva surge la Técnica Meisner. Tras algunos ejercicios, Meisner fundamenta su técnica en la escucha y *“en la habilidad de vivir verdaderamente bajo circunstancias imaginarias”* (Meisner, 1987, p.71). El ejercicio más conocido es el de la repetición, que consiste en que dos actores repitan frases o palabras con el objetivo de escuchar verdaderamente y no intelectualizar el texto; de esta forma pueden con mayor facilidad llegar a vivir y a trabajar con lo que tienen, sin intelectualizar o planear algún tipo de interpretación.

Para la inmediatamente precedente, y para todas las técnicas descritas en este documento, es esencial la memorización del texto. Es extremadamente necesario que los parlamentos estén sólidamente asimilados, de tal suerte que este fluya naturalmente, y el actor pueda, así, concentrarse en la actuación; independientemente de la técnica elegida.

Sin embargo, con la técnica Meisner no es posible anticiparse a la manera exacta en la que el actor reaccionará durante la escena, la herramienta apenas le indica un rumbo. Eso se convierte en un problema cuando el actor o el director tienen en claro que en esta escena, el actor debe llorar; por ejemplo. Steven Dietmeyer, estudiante de la última generación que tuvo como profesor a Sanford Meisner, explica: *“las*

personas no tienen problemas con vivir sinceramente, pero si las pones frente a una audiencia, se hace difícil porque empiezan a pensar y ser conscientes de sí mismos. Y ese es el problema con quienes recién empiezan en el camino de la actuación o aquellos que no han recibido formación de una técnica: ellos pretenden hacerlo y son conscientes”. (Cultura, 2013). Las emociones son apenas la consecuencia de la escucha, el resultado de trabajar con lo que se tiene, y puede pasar que el resultado esperado no se concrete; lo que genera frustración profesional.

2.4 David Mamet, el escepticismo

2.4.1 Biografía

David Mamet nace en Chicago, Illinois, el 30 de noviembre de 1947. Es dramaturgo, novelista, autor teatral, guionista y director de cine. Estudió en el Goddard College de Vermont, donde posteriormente fue profesor; y en la Neighborhood Playhouse School of Theatre de Nueva York. Además del Goddard College, también fue profesor en la Yale Drama School y en la Universidad de Nueva York. Como autor teatral, ganó el premio Pulitzer y fue nominado al Oscar en dos ocasiones. Ha escrito docenas de guiones, entre ellos *Wag the Dog* (Levinson, 1997) y *Ronin* (Frankenheimer, 1998).

2.4.2 Técnica y ejercicios

En oposición al Método Stanislavski, encontramos al director de cine estadounidense David Mamet (1947), quien explicita sus principales fundamentos en su libro *Verdadero y Falso*. Mamet afirma que “*Stanislavski fue esencialmente un amateur.*” (Mamet, Verdadero y Falso, 1999, p.9). En base a su experiencia profesional y al análisis de la actuación práctica, Mamet defiende que el trabajo del actor no debe estar basado en la afectación emocional y contesta duramente la teoría sobre la construcción del personaje de El Método:

El actor no necesita ‘convertirse’ en el personaje. De hecho, esa frase no significa nada. No hay personaje. Sólo hay unas frases en una hoja. Hay unas líneas de diálogo que deben ser dichas por el actor. Cuando sencillamente las dice, en un intento de conseguir el objetivo más o menos sugerido por el autor, el público se



hace la ilusión de un personaje sobre el escenario. Para crear esa ilusión, el actor no tiene que experimentar nada de nada. No tiene necesidad de 'sentir', como el mago no tiene necesidad de armarse de poderes sobrenaturales. El mago crea la ilusión en la mente del público. Eso es lo que hace el actor. (Mamet, Verdadero y Falso, 1999, p.9).

Por otra parte, Mamet concuerda con Meisner en el sentido de la escucha y de la verdad en escena: *“el público percibe solo lo que el actor quiere hacer al otro actor. Si el que habla no quiere hacer nada al otro actor, si lo único que hace es interpretar el texto, el público pierde interés en la obra.”* (Mamet, Verdadero y Falso, 1999, p.3). En otras palabras, el actor debe concentrarse en el objetivo de su personaje, para poder buscarlo en escena y así mostrar que algo verdadero y real está ocurriendo; más allá de la repetición de un texto ya escrito: *“Cada personaje en la obra quiere algo. Es trabajo del actor reducir esa cosa al más pequeño de los denominadores comunes y entonces actuar en consecuencia.”* (Mamet, Verdadero y Falso, 1999, p. 46).

Sin embargo, Mamet también le atribuye importancia al estudio del texto: *“el trabajo sobre el texto, finalmente, protege al actor de la ansiedad sobre su interpretación [...] Y, de nuevo, vuestro trabajo es aprender las frases, encontrar un objetivo simple, parecido al indicado por el autor y decir las frases claramente con la intención de conseguir ese objetivo.”* (Mamet, Verdadero y Falso, 1999, p.35).

Finalmente Mamet -como Meisner- concuerda que las emociones fluyen naturalmente como consecuencia de la acciones que el actor desarrolla: *“no necesitamos ir cojeando detrás de falsas emociones. No estamos vacíos, y las emociones y sentimientos fluyen a través de nosotros constantemente. No son percibidos por nuestra conciencia, pero están ahí.”* (Mamet, Verdadero y Falso, 1999, p.41).



2.5 Fátima Toledo, la polémica exploración de las sensaciones

2.5.1 Biografía

Fátima Toledo nace en 1953, en Alagoas, Maceió, Brasil. Siendo muy joven va a trabajar en São Paulo. Se graduó como comunicadora visual. Durante el período académico participó como actriz en algunos cortometrajes. Sin embargo, sus bases en la actuación se formaron en el teatro. Toledo participó de una infinidad de talleres teatrales, entre los cuales se cuentan los de Beto Silveira y los del reconocido teatro Macunaíma; ambos paulistas.

Como funcionaria de la Secretaría de Cultura de la provincia de São Paulo, desde 1974; Toledo enseñaba teatro a adolescentes en diversas unidades de la FEBEM (Fundación para el Bienestar del Menor, por sus siglas en portugués); hoy Fundación CASA, una institución creada por la provincia de São Paulo con el objetivo de ejecutar la política socioeducativa, aplicada por el Poder Legislativo, a menores de edad que han infringido la ley. En otras palabras, la FEBEM era una entidad correccional para niños y adolescentes, considerados delincuentes o peligrosos para la sociedad. A partir del sensible y delicado trabajo de Toledo, Hector Babenco la convoca para que prepare a niños *no actores* para su largometraje *Pixote, A lei do mais fraco* (1981). Fátima Toledo ha trabajado en más de treinta y cinco películas, consolidando un método propio y original en la actuación para cine. Hoy en día dirige el Centro de Formación de Actores en São Paulo, donde coordina un equipo de *casting* y la preparación de actores para cine.

2.5.2 La filmografía y la técnica que se perfecciona con cada nuevo trabajo

En Brasil, la figura del preparador de elenco salió a la luz a partir del trabajo de Fátima Toledo. El término “preparador de elenco” es una denominación muy usada en ese país sudamericano, y tiene como función el preparar a los actores para realizar actividades específicas que desarrollan sus personajes. El trabajo de Toledo va más allá, su enfoque radica en circunscribir, por completo, al actor en el universo de su personaje. El Método Fatima Toledo fue desarrollado en base a sus experiencias profesionales, entre estos las películas de Hector Babenco; *Central do Brasil* (1998), de Walter Salles; *Cidade de Deus* (2002), de Fernando Meirelles;

Tropa de elite (2007), de José Padilha y *Tropa de elite 2* (2010), de José Padilha. La maestra en ciernes desarrolla un trabajo polémico, que despierta fuertes críticas, en virtud de los métodos corporales que pueden llegar a herir la integridad del actor.

2.5.2.1 Pixote

Sinopsis de *Pixote, A lei do mais fraco* (1981): “*Pixote, Dito, Lilica, Garotao y Chico se conocen en una institución correccional para niños pobres y delincuentes, donde son víctimas de maltrato físico y sexual, impuesto por los funcionarios, por la policía y por los mismos presos. Después de la muerte de Garotao, una rebelión de los internos posibilita la huida del grupo. Libres, los niños se involucran con la delincuencia paulista y logran su supervivencia por medio de pequeñas infracciones, mientras intentan construir lazos de solidaridad y afecto entre ellos y con la prostituta Sueli*”. (Cardoso, 2014, p.19).¹

El actor Fernando Ramos da Silva, en su rol de Pixote, fue una elección difícil para Fátima Toledo, encargada del *casting* de la cinta. Ella había sugerido otro niño con experiencia en comerciales; Babenco, el director insistía en Ramos, analfabeto, muy tímido y no tenía experiencia en actuación: “*En ese episodio, Hector me enseñó a hacer casting. Descubrí que no debería buscar técnica, o solamente la apariencia física, pero que debería encontrar la verdad de cada individuo. La acción verdadera no es la buena representación, pero algo más complejo y profundo que casi nunca se revela. [...] Cuando le miré a Fernando me di cuenta de que el estaba de verdad en el juego, estaba completo, íntegro. Fernando no quería mostrar que sabía actuar, ni que hablaba bien, no se quería mostrar en nada. Pero estaba completamente presente.*” (Cardoso, 2014, p.24).

Nominada al Globo de Oro, como Mejor película extranjera y ganadora del Premio NYFCC (New York Film Critics Circle Awards), en la misma categoría; *Pixote* fue un éxito taquillero y de la crítica. Según el sitio web Rotten Tomatoes, la evaluación es cien por ciento positiva, basada en la opinión de ocho críticos. (Atchity, 2009). Luego de esta primera experiencia, el protagonista, Fernando

¹ Traducción libre de la autora.

Ramos da Silva, intentó seguir con su carrera de actor, pero fue rechazado por la industria televisiva y cinematográfica brasileña; destruido emocionalmente, Ramos da Silva desistió de la actuación. Fue empujado de vuelta a la marginalidad y asesinado en una persecución policiaca, el 25 de agosto de 1987. Durante años los medios de comunicación culparon a Fátima Toledo por no haber emplazado una estructura emocional en el joven actor; alejándola con esto de su oficio de preparadora de actores, durante los siguientes diez años.

La maestra afirma en su biografía: *“Durante años creí ser responsable y me preguntaba que pude haber hecho para evitarlo. Hoy, un poco más madura, tengo la certeza de que no fue mi culpa. Lo que pasó fue un crimen social, resultado de la pobreza, la violencia e infortunio de millones en la misma condición. Fernando se convirtió en Pixote porque todos creían que un niño pobre de la favela solo podría ser bandido. [...] Para aceptar la verdad de Fernando en la película era más fácil creer que él era realmente un delincuente que creer que él era un excelente actor que se entregó de cuerpo y alma al trabajo”*. (Cardoso, 2014, p.44).²

2.5.2.2 Cidade de Deus

Sinopsis de Ciudad de Dios (2002): Basada en el romance homónimo de Pablo Lins, *Ciudad de Dios* cuenta la historia de una de las favelas más grandes de Río de Janeiro. El joven Buscapé sueña en salir de la favela y trabajar como fotoperiodista, pero en su camino se encuentra con Zé Pequeno, el traficante más temido de Ciudad de Dios. Contado en episodios y *flashbacks*. La película es una crónica social de la delincuencia, que tiene lugar en la favela carioca, desde los años 1960; con el romántico Trío Ternura, hasta finales de la década de 1990, cuando el grupo violento, de los niños del Caja Baja llega a controlar el narcotráfico. (Cardoso, 2014, p.149)³

Fátima Toledo fue llamada a trabajar en *Ciudad de Dios* por su experiencia con la preparación de *no actores* o actores naturales. Dotada de muchos personajes,

² Traducción libre de la autora.

³ Traducción libre de la autora.



la película innova el cine brasileño, no solo con el montaje, la fotografía o el guión; sino también en la interpretación de los actores. El *casting* fue hecho en las favelas de Río de Janeiro, lugar de donde provenían la mayoría de los actores. Pocos fueron los que tenían experiencia actoral.

Toledo preparó a todo el elenco -que consistía en decenas de actores- durante dos meses. Su estrategia consistió en separar a los performers en tres grupos: los caracterizados en los años 60, los que habitaban los años 70, y los niños del Caja Baja.

En una de las escenas más impactantes de la película, *“los niños del Caja Baja son castigados luego de robar la panadería del barrio. Zé Pequeno sostiene a los niños y le dispara a quemarropa, en el pie a uno de ellos”*. (Cardoso, 2014, p.155). Toledo comenta: *“En la escena, el niño llora atemorizado por el peligro de la muerte y por el dolor del disparo. Para esta situación, escogimos al menor, Felipe Silva. [...] Él me contó que había balaceras frecuentes en su escuela y en el barrio donde vivía, y temía regresar a casa y no encontrar a su madre. Un periodista escuchó esa historia y publicó que yo había provocado el llanto de Felipe sugiriendo que piense en la muerte de su madre. En realidad, yo utilicé el artificio de Stanislavski que rara vez utilizo; le pedí al actor que recuperara en su memoria un dolor real y físico (con un dolor de diente, por ejemplo). El llanto salió sin problemas y algunos minutos después Felipe estaba jugando y riéndose con los otros, incluso con Leandro (Zé Pequeno) que era muy amable con todos.”* (Cardoso, 2014, p.155).

2.5.2.3 Tropa de Elite

Sinopsis de *Tropa de Elite* (2007): Capitán Nascimento es el líder de un grupo de elite de la policía de Río de Janeiro, el BOPE (Batallón de Operaciones Especiales). Nascimento decide jubilarse la víspera del nacimiento de su hijo. Sin embargo, antes de dejar el batallón, necesita encontrar un sustituto a su altura. Neto y Matías, nuevos en la policía militar, son honestos y dedicados; chocan -enseguida- con la corrupción y la burocracia de la corporación. Ellos se inscriben

en el proceso de selección del BOPE y son sometidos a duras pruebas en el entrenamiento de la corporación. (Cardoso, 2014, p.215)⁴

Tropa de Elite (2007), como *Ciudad de Dios* (2002), es conocida por la temática violenta y la actuación naturalista de su elenco. Escenas con humillaciones físicas y psicológicas son recurrentes a lo largo de la película. En la tarea de preparar a los actores para que realmente vivieran su personaje, Fátima Toledo contó con el apoyo del propio BOPE; institución presente durante los ensayos y a cargo del monitoreo en las escenas de tortura. La escena de tortura más famosa, de esta película, es conocida como “la funda plástica”: en un interrogatorio realizado por el BOPE, sofocan al interrogado con una funda plástica, hasta el extremo de que entregue la información necesaria o muera. En los ensayos -cuenta la preparadora de actores-, para conferir realismo a las escenas, la funda plástica era usada con la supervisión del BOPE para no causar ningún daño a los actores. Con ese método, logró que los actores tengan la sensación real de amenaza a su integridad física. Otra técnica para lograr esa sensación, consistía en la imitación del “microondas”: técnica utilizada por los narcotraficantes para torturar y eliminar personas, envolviéndolas con neumáticos de automóviles, echándoles gasolina y quemándolos vivos. La sensación de muerte de los actores que vivenciaron estos ensayos fue completamente real, lo que se refleja en la película.

En *Tropa de Elite*, Fátima Toledo se encontró con un desafío: sacar el lado violento e impune del Capitán Nascimento, interpretado por Wagner Moura, un ser humano muy sensible y amable. El Capitán está en un constante dilema entre su oficio y su familia, circunstancia que evidenciaba aún más el contraste entre la oscuridad y la luz del personaje. Para lograr sacar la parte negra de Wagner, la maestra invitó a un excomandante del BOPE, quien sometió al actor a diversas situaciones humillantes y autoritarias. Toledo relata así el resultado: *“En este tipo de situación, algunas personas reaccionan, y cuando lo hacen revelan su sombra porque no se limitan a decir que no, pero explotan en una agresión más intensa en contra de su opresores. Sin embargo otras lo soportan de manera pasiva e*

⁴ Traducción libre de la autora.



insensible. Yo le di toda la libertad necesaria para que el ex comandante le provoque, pero Wagner no reaccionaba. El excomandante se puso impaciente y empezó a forzarlo hasta que Wagner explotó. Fue impresionante porque habíamos llegado a una reacción puramente instintiva y emocional. Si Wagner hubiese racionalizado, no hubiera conseguido confrontar al excomandante. El ejercicio fue real y ahí apareció la sombra del Capitán Nascimento.” (Cardoso, 2014, p.221)

La preparación de los actores para *Tropa de Elite* fue intensa, fuerte y dolorosa; como en todas las obras que Fátima Toledo ha trabajado, labor extrema que se contrasta con la favorable y hartamente difundida crítica que recibe su trabajo. *Tropa de Elite* fue galardonada con algunos premios, entre ellos el Oso de Oro, en el 58º Festival de Cine de Berlín, por Mejor Película.

El método de trabajo de Fátima Toledo es considerado invasivo. Sin embargo, los testimonios de los actores que han trabajado con ella, muestran haberse sentido satisfechos con los resultados. Hermilia Guedes, quien trabajó con la maestra en *El cielo de Suely* (2006), cuenta sobre su experiencia: *“Al principio me asusté, no entendía a donde iba a llevar todo aquello. Sentía mucho dolor, muchas veces me sentí invadida. Siempre me preguntaba si se necesitaba pasar por todo aquello. Y no había respuesta. Hasta hoy no la tengo. Pero alguien me dijo una vez para olvidarme de “¿por qué?” y solo vivirlo, y fue lo que hice. Abrí las puertas de mi ser, le mostré a ella mi alma llena de sufrimiento, con lo peor y lo mejor de mí. Fátima solo pedía que fuera yo misma, y eso es muy difícil. Yo estaba preparada para ser otra persona, pero no para ser yo misma. El proceso de Fátima dejó marcas, fue perturbador, pero el nivel de concentración que me brindó, el respeto con mi tiempo y los descubrimientos que hice no tienen precio”.* (Cardoso, 2014, p.185).

2.6 La ética en el trabajo actoral

Según el diccionario de filosofía de Herder, la definición de ética (“del griego *ethike*, derivado de *ethos*, carácter, y, según Aristóteles, de *éthos* costumbre”) consiste en lo siguiente: *“Rama de la filosofía cuyo objeto de estudio es la moral. Si por moral hay que entender el conjunto de normas o costumbres (mores) que rigen la conducta de una persona para que pueda considerarse buena, la ética es la reflexión racional sobre qué se entiende por conducta buena y en qué se fundamentan los denominados juicios morales. [...] O sea, es ciencia de una forma específica de conducta humana. [...] Tanto la moral como la ética, términos que en la práctica suelen identificarse, tienen una función práctica: se refieren, aunque no exclusivamente, a situaciones conflictivas de la vida de las personas. Desde el punto de vista de la moral, hay que tomar una decisión práctica; desde el punto de vista de la ética, ha de formarse la conciencia en el hábito de saber decidir moralmente. En ambos casos, se trata de una tarea de fundamentación moral”*. (Riu, 1996).

Según la definición del The Markkula Center for Applied Ethics, la ética se refiere a *“un conjunto de normas de comportamiento que nos enseña como actuar como seres humanos en un sinnúmero de situaciones”*. (Markkula Center for Applied Ethics, 2007).⁵ La ética tiene por función analizar y proteger intereses humanos básicos, entre ellos el bienestar humano, la libertad y la justicia. (Riu, 1996). Según la publicación de The Markkula Center for Applied Ethics, la ética no se define según el valor del “bien” o del “mal”, ni a la religión, ni a las leyes, ni a normas culturalmente aceptadas o la ciencia. De esta manera, los estándares éticos se basan en: equilibrio entre el daño y el beneficio, derechos humanos, justicia y bien común. (Markkula Center for Applied Ethics, 2007).

Estos valores, emplazados en la disciplina actoral, determinan que la ética tiene por función proteger los intereses humanos, básicos tanto de los actores como de los directores y preparadores de elenco; sin perder de vista el objetivo final: la construcción del personaje y la obra.

⁵ Traducción libre de la autora.



CAPÍTULO 3

Aplicación de las técnicas expuestas en *Muerte Súbita*

3.1 Sinopsis de *Muerte Súbita* y resultados esperados en el campo actoral

El equipo de fútbol Las Acacias F.C., es uno de los favoritos para ganar el campeonato nacional. Aún así, la dirigencia del club está decidida a quitarles el apoyo, por un pequeño detalle: son mujeres, y “el fútbol femenino no tiene futuro”. El entrenador, Pablo, obstinado por la victoria de su equipo, cierra un trato con la dirigencia, para que mantenga su apoyo con la condición de que Las Acacias ganen la semifinal. Entre las jugadoras, las que más se destacan son Mariana, hija de Pablo; Ximena, y su mejor amiga Elisa. Elisa, está en una constante lucha en contra de su condición social para poder dedicarse al fútbol. El equipo se prepara para la semifinal. A pesar de todos sus esfuerzos, Elisa queda en banca. Pablo se entera de que un cazatalentos -contratado por la Selección- va a presenciar el partido. Para concentrar la atención en su hija Mariana, Pablo retira a Ximena de la posición en la que mejor juega (delantera) y la pone como mediocampista. Ximena, con el objetivo de demostrar que es la mejor jugadora del equipo, recurre a la antigua mala costumbre de usar esteroides. Su rendimiento crece notablemente. Elisa se da cuenta que algo pasa con su amiga, pero no logra descubrir el motivo de tan repentino cambio. Confiada por su mejora, en la recurrencia del uso de esteroides, Ximena le entrega a Elisa su amuleto de suerte, una cadena, en un intento de darle ánimos. Durante el primer tiempo de la semifinal, el equipo pierde oportunidades de meter gol por la riña suscitada entre Mariana y Ximena. En el medio tiempo, Pablo les exige que jueguen en equipo para poder ganar. Ximena está muy acelerada, y decide meterse al baño antes de entrar al segundo tiempo. Ya es hora de entrar, y ella todavía no está lista. Elisa se preocupa por su amiga y trata de apurarla. Pablo interviene, diciendo a Elisa que tiene que ir a la cancha con las otras jugadoras. Finalmente Pablo sale del baño solo, sin Ximena; argumenta para los otros que la jugadora se siente mal y que es mejor que descanse. Elisa entra en su lugar, y logra meter el gol de la victoria. Las chicas celebran, pero al entrar al baño descubren el cuerpo de Ximena sin vida. Ahora, el equipo debe decidir si va a jugar la final sin su mejor futbolista. Elisa, devastada, no se conforma con el destino fatal de su mejor amiga, y decide empezar a investigar su muerte.



El proyecto contó con amplia investigación en la escritura del guión, buscando atinjar un nivel de realismo en que el espectador crea en todo lo que se plantea en el piloto de la serie. La propuesta de realismo se extiende a la actuación- que debería alejarse del concepto teatral- y ser fundamentada en actuaciones sencillas, pero creíbles para cada personaje, contando con un mundo propio para cada uno de ellos.

3.2 Informe de ensayos

Los ensayos se realizaron en dos etapas: el entrenamiento de fútbol y los ensayos actorales.

3.2.1 El entrenamiento de fútbol

El entrenamiento de fútbol fue intenso, ya que ninguna de las actrices tenían experiencia con el deporte. El equipo femenino de Las Ñustas, de Cuenca, Ecuador; abrió espacio para que las actrices entrenen con ellas, lo que aportó no solo en el desarrollo deportivo, sino también para entender cómo las chicas se relacionaban entre sí y con su entrenador. Los entrenamientos tenían lugar tres veces a la semana, durante las siete semanas de ensayo. A parte de los partidos fútbol, se sugirió a las actrices que se ejerciten en un gimnasio, para ganar el tono muscular de una atleta; y proveer con esta estrategia una apariencia realista en las jugadoras.

3.2.2 Los ensayos actorales

Paralelamente a los entrenamientos de fútbol, el director convocaba a al elenco para ensayos actorales.

CRONOGRAMA DE ENSAYOS

Semana 1

Fecha	Hora	Lugar	Actores	Actividades
17 ene (vier)	10am - 12am	Oficina de producción de Muerte Súbita	Margarita Peralta, Gabriela Giese, Valentina Howitt	Acercamiento actrices
18 ene (sab)	3pm - 5pm	Oficina de producción de Muerte Súbita	Margarita Peralta, Gabriela Giese	Ejercicio del espejo
19 ene (dom)	4pm - 6pm	Oficina de producción de Muerte Súbita	Margarita Peralta, Gabriela Giese,	Ejercicio de circunstancias imaginarias

Semana 2

21 ene (mar)	11am - 1pm	Universidad de Cuenca, Filosofía	Margarita Peralta, Gabriela Giese	Ejercicios de circunstancias imaginarias
25 ene (vier)	10am - 12am	Universidad de Cuenca, Filosofía	Margarita Peralta, Gabriela Giese, Valentina Howitt	Lectura de guión
27 ene (dom)	4pm - 6pm	Oficina de producción de Muerte Súbita	Margarita Peralta, Gabriela Giese, Valentina Howitt, Gonzalo Gonzalo	Lectura de guión



Semana 3				
29 ene (mar)	11am - 1pm	Universidad de Cuenca, Filosofía	Margarita Peralta, Gabriela Giese, Valentina Howitt	Lectura de guión
1 feb (vie)	10am - 12am	Universidad de Cuenca, Filosofía	Margarita Peralta, Gabriela Giese	Circunstancias imaginarias aplicadas a los personajes
3 feb (dom)	4pm - 6pm	Oficina de producción de Muerte Súbita	Margarita Peralta, Gabriela Giese, Valentina Howitt,	Ejercicio de animalización

Semana 4				
4 feb(mar)	11am - 1pm	Universidad de Cuenca, Filosofía	Margarita Peralta, Gabriela Giese, Valentina Howitt, Gonzalo Gonzalo	Descubriendo el cuerpo del personaje
8 feb (vier)	10am - 12am	Universidad de Cuenca, Filosofía	Margarita Peralta, Gabriela Giese, Valentina Howitt	Descubriendo el cuerpo del personaje
9 feb (dom)	4pm - 6pm	Oficina de producción de Muerte Súbita	Margarita Peralta, Gabriela Giese	Antecedentes de los personajes



Semana 5				
11 feb(mar)	11am - 1pm	Oficina de producción de Muerte Súbita	Margarita Peralta, Gabriela Giese, Valentina Howitt	Puesta en escena
14 feb (vier)	10am - 12am	Universidad de Cuenca, Filosofía	Margarita Peralta, Gabriela Giese, Valentina Howitt	Puesta en escena
16 feb (dom)	4pm - 6pm	Oficina de producción de Muerte Súbita	Margarita Peralta, Gabriela Giese, Valentina Howitt, Gonzalo Gonzalo	Puesta en escena

Semana 6				
18 feb(mar)	11am - 1pm	Universidad de Cuenca, Filosofía	Margarita Peralta, Gabriela Giese, Valentina Howitt, Gonzalo Gonzalo	Pruebas de maquillaje y vestuario
21 feb (vier)	10am - 12am	Universidad de Cuenca, Filosofía	Margarita Peralta, Gabriela Giese, Valentina Howitt	Puesta en escena (con vestuario y maquillaje)
23 feb (dom)	4pm - 6pm	Casa Gaby, Nicanor Aguilar y Roberto Crespo	Margarita Peralta, Gabriela Giese, Valentina Howitt, Gonzalo Gonzalo	Puesta en escena (con vestuario y maquillaje)



Semana 7				
25 feb(mar)	11am - 1pm	EN LOCACIÓN (Vestidores)	Margarita Peralta, Gabriela Giese, Valentina Howitt, Gonzalo Gonzalo	Puesta en escena (con vestuario y maquillaje) y cámara
28 feb (vier)	10am - 12am	EN LOCACIÓN	Margarita Peralta, Gabriela Giese, Valentina Howitt	Puesta en escena (con vestuario y maquillaje) y cámara
2 mar (dom)	4pm - 6pm	EN LOCACIÓN	Margarita Peralta, Gabriela Giese, Valentina Howitt, Gonzalo Gonzalo Y SECUNDARIOS	Puesta en escena (con vestuario y maquillaje) y cámara

Semana 8				
4 mar (mar)	11am - 1pm	EN LOCACIÓN	Margarita Peralta, Gabriela Giese, Valentina Howitt, Gonzalo Gonzalo Y SECUNDARIOS	Puesta en escena (con vestuario y maquillaje) y cámara
7 mar (vier)	10am - 12am	EN LOCACIÓN	Margarita Peralta, Gabriela Giese, Valentina Howitt, Y CHICAS DEL EQUIPO ADVERSARIO	COREOGRAFIA FUTBOL
8 mar (sab)	4pm - 6pm	EN LOCACIÓN	Margarita Peralta, Gabriela Giese, Valentina Howitt Y Las Ñunstas	COREOGRAFIA FUTBOL

3.2.2.1 Técnicas utilizadas

- Ejercicio del espejo: basado en el libro *Improvisation for the Theatre*, de Viola Spolin (1999), se realizó el ejercicio del espejo con las actrices Margarita Peralta (personaje: Elisa) y Gabriela Giese (personaje: Ximena), en el que debieron hacer movimientos sincronizados, copiando cualquier movimiento de la otra. Al inicio era evidente quien copiaba a quien, incluso por instrucciones del director, que elegía quien sería la seguidora. Luego de una hora y media del mismo ejercicio, se logró alcanzar sincronía, y pasar a la etapa del ejercicio llamado *“follow the follower”* (“siga el seguidor”) en el que desaparece la figura de quién guía el movimiento. Ambas actrices -quienes en la trama son mejores amigas y en la vida real se acababan de conocer- estaban concentradas en la propuesta del ejercicio, el que se proponía su mutuo reconocimiento. Así, las dos se observaron y descubrieron movimientos característicos una en la otra.
- Lectura de guión: en las reuniones de lectura de guión los actores y el director, Diego Ulloa, leían y hacían comentarios acerca de la historia que se desarrollaba. Si bien Ulloa tenía una visión clara acerca de los personajes y esta era expuesta a los actores, siempre estuvo abierto a propuestas distintas a la suya. Así, los personajes se enriquecían con las experiencias personales de cada actor y de cada actriz.
- Circunstancias imaginarias aplicadas a los personajes: la primera parte del ejercicio consistía en elegir una situación específica y cotidiana e improvisar acerca de esta. La única indicación que se les daba a las actrices eran sus objetivos, que deberían ser contrarios para crear conflicto y vida a la situación. Algunas situaciones fueron planteadas, como ir al banco, a resolver un trámite, mientras el otro personaje se tenía que ir, convencer al otro personaje de ir a una fiesta, tratar de robar algunos papeles, esconder un secreto en relación a un objeto en especial. Con ese ejercicio -hecho solamente con las actrices que interpretaban a Elisa y Ximena- se descubrieron algunos matices de comportamiento específico entre ellas. La técnica fue muy provechosa, sentó -sin lugar a dudas- las bases de la amistad entre las dos. Se logró,

además, eliminar el foco en situaciones y sentimientos positivos, y dar paso a la creación de una relación real, en la que -a pesar de ser amigas y compartir intereses- atravesaron por situaciones de conflicto desagradables para ambas.

- Ejercicio de animalización: la primera parte del ensayo se dedicó a un ejercicio de Viola Spolin, en el que se dejó sonar una canción en la sala y las actrices debieron bailarla a su manera. Al principio deberían bailar independientemente y, a la señal del director, podían interactuar con las otras actrices. Luego de eso, con un fondo musical suave, ya no tan predominante como al inicio, debían elegir varios animales y tratar de moverse como estos. Deberían experimentar con varios animales hasta llegar a uno en específico que aportara al personaje. El objetivo del ejercicio era buscar una gama de movimientos que nutrieran la personalidad de cada personaje, discutida con anterioridad en el proceso de lectura de guión.
- Descubriendo el cuerpo del personaje: en base a los ejercicios de animalización y a los entrenamientos de fútbol, las actrices debían desarrollar maneras de caminar, hablar y gesticular. Los entrenamientos de fútbol fueron fundamentales para esa etapa del proceso, ya que las actrices descubrieron movimientos que en su vida cotidiana no habían sido explorados. Para esa construcción de cuerpo, también fue muy importante observar a las jugadoras de La Ñustas, ellas tenían una rutina de entrenamiento más intensa que las actrices; a lo que se sumó la experiencia de jugar fútbol.
- Antecedentes de los personajes: para construir personajes más complejos, se propuso a las actrices que desarrollaran antecedentes de sus personajes teniendo en cuenta las pautas del guión, y adicionalmente con situaciones no relacionadas directamente a las escenas de la narración. Para alcanzar este objetivo, a las actrices se les pidió escribir una biografía de su personaje; la que derivó en una línea de tiempo, en la que incluyeron experiencias reales e imaginarias, que justificaran sus comportamientos en determinadas escenas del guión. Otra tarea asignada por el director a las actrices fue la escritura de

un diario, desde el punto de vista de sus personajes; utilizando para esto vivencias actuales y reales, y relacionándolas con las emociones de los mismos.

- Puesta en escena: una vez que se llevaron a cabo los ejercicios descritos, finalmente se aplicaron en la puesta en escena -que consistía en el ensayo de las escenas escritas en el guión- aquellas conclusiones descubiertas intelectualmente. Algunas certezas, principalmente en relación al cuerpo de los personajes, fueron abandonadas en esa etapa; los ensayos pusieron de manifiesto que estas no aportaban a la obra.
- Puesta en escena con vestuario y maquillaje: el trabajo de caracterización de los personajes fue realizado en conjunto con el departamento de arte y con la dirección. Fue una etapa importante ya que la estética de las personajes difería notablemente de las actrices que los interpretaban. Con un estilo distinto al usual, el objetivo era facilitar la independencia de los personajes en relación a sus intérpretes. La utilidad fue de gran importancia durante los ensayos, esta forzaba una interacción natural de las actrices con su vestuario, como por ejemplo mochilas pesadas o accesorio para el cabello.
- Coreografía de fútbol: en base a los entrenamientos de fútbol, se realizó una coreografía para dar un sentido de realidad a la ficción.

Además de las técnicas descritas, las actrices desarrollaban actividades independientes al proceso actoral como salir a cenar, ir al cine y reunirse en bares a conversar. El objetivo de esas actividades era crear un vínculo real entre ellas que luego sería percibido en los ensayos de la puesta en escena.

3.3 Resultados

3.3.1 Debate entre técnicas utilizadas

Las técnicas intelectuales como la construcción de los antecedentes de los personajes y parte de la construcción del cuerpo de los mismos, indudablemente fueron importantes para el proceso, pero no tan eficientes como la afectación producida por medio de los ejercicios físicos.

La decisión del director de dar importancia a los ejercicios físicos fue muy acertada. Si bien es cierto que el actor no necesita “convertirse en el personaje”, es importante que tenga una base física sobre la cual trabajar.

El proceso de trabajo trae lo sensorial por medio de lo físico, es decir, de la actividad física dirigida para cada situación y actor. Todo es motivado por el cuerpo. No trabajo con emoción, trabajo con sensaciones, porque la emoción tiene una cara, viene de alguien, de recuerdo o de un hecho. [...] La única cosa que impide a un actor de trabajar es su indisposición de estar verdaderamente presente, liberándose de ideas preconcebidas y poniendo su cuerpo y sensaciones al servicio de la película. (Cardoso, 2014, p.157).

Ciertamente en el proceso de ensayos fue posible percibir que las emociones reales surgían como consecuencia natural de procesos físicos, como el cansancio y el dolor muscular. Más de una vez las actrices tuvo lesiones, moretones y desgarres musculares como consecuencia de los entrenamientos de fútbol. Justamente por el surgimiento de lesiones, algunas veces ellas se sentían frustradas y maltratadas. De alguna manera, eso aportó para la ficción ya que el estrés causado en los entrenamientos era comparable al estrés que los personajes vivían en la ficción. Como el proceso de entrenamientos fue extenso e intenso, las actrices experimentaron las sensaciones reales que las atletas vivían en su vida cotidiana. Eso fue de suma importancia en la construcción e interacción de los personajes.

En el proceso hubo roces personales entre las actrices, como resultado de la convivencia forzada. En algún momento esos impasses amenazaban con debilitar el



proceso; sin embargo, luego de un análisis posterior, fue posible percibir que todo era parte del proceso creativo, ya que los conflictos son naturales en el día a día del ser humano. En un principio, la reacción primigenia fue ignorar esos conflictos, luego se tomó conciencia de que estos eran parte de la preparación actoral y que debían ser asumidos como integrales. En el resultado expuesto en la pantalla, se notaba acción interior en los personajes, que si bien podía ser contraria a literalidad de la escena, aportaba una interesante dosis de realidad a las acciones.

En la escena en que se descubre el cuerpo sin vida de Ximena en los vestuarios, el director propuso que- pese a que no se vea en la pantalla- el cuerpo de Ximena realmente estuviera ahí para sacar una reacción verdadera de descubrimiento y shock en las demás actrices. Esa decisión fue tomada sin el conocimiento de las actrices. En el momento de descubrir el cuerpo en el rodaje, las actrices se impactaron realmente por ver a su compañera- con quien habían trabajado durante tres meses en el proceso de ensayos y entrenamiento de fútbol- acostada en el piso frío del vestuario aparentemente sin vida. Fue una sorpresa que no afectó a la confianza que las actrices en el director, y que aportó a la escena de manera que ninguna de las actrices “fingía” la emoción. Las emociones que brotaron en la escena se dieron de forma orgánica, y partiendo desde las actrices y no de sus personajes.

CONCLUSIONES

En el trabajo actoral, la confianza entre actor y director-preparador debe ser íntegra. Por lo tanto, el director-preparador debe estar consciente de que -sin importar la técnica que utilice- tiene que proteger siempre a su actor, a su actriz. Abrir heridas metafóricas es una constante en la actuación, que genera un puente entre el actor y sus propios sentimientos, sean estos negativos o positivos. Es importante que el director-preparador no abra heridas que luego no podrá cerrar, no debe invitar al actor a tomar riesgos si no está dispuesto a protegerlo de la eventual caída: *“Yo lanzo al actor en la situación, presiono y exijo actitud. Pero lo protejo de la caída y garantizo que será acogido con ternura. [...] En los ensayos, yo soy la persona más cercana a los actores, que los acompaña de cerca en sus trayectorias y que mejor entiende su sufrimientos. Abandonarlos en caída libre sería desleal.”* (Cardoso, 2014, p.157).

Sin embargo, la responsabilidad del actor en aceptar métodos de trabajo es importantísima. Los límites en la preparación actoral dependen de un conjunto de factores, entre ellos la disponibilidad del actor y las características específicas del personaje. Para cada trabajo hay caminos que seguir para conquistar el personaje. Cuando el actor no solo acepta, sino que entiende a profundidad las condiciones que ese camino impone, la probabilidad de que salga lastimado emocional o físicamente es infinitamente

menor, porque entonces se pueden tomar precauciones como medida de seguridad. Todo en la vida implica un riesgo, y principalmente en el arte es necesario estar dispuesto a exponerse, aunque sea doloroso. En el caso emocional, las precauciones son trabajar con alguien que -a pesar de buscar la afectación del actor- le respeta como ser humano. Cuando el actor confía y sabe que esa exposición tiene un objetivo claro (la obra, la película), tiene la certeza de que el momento de afectación emocional en el escenario o set, no lo lleva consigo fuera de estos espacios laborales.



Teniendo en cuenta que la ética actoral no se basa en lo correcto e incorrecto en el momento de la preparación, y que cada personaje y actor exige una preparación personal e individual, no hay reglas claras que seguir. Para encontrar el límite en la preparación del personaje se tienen que tener en cuenta una infinidad de factores. El maltrato no debe ser justificado de ninguna manera, pero es necesario saber que el proceso actoral puede ser doloroso física y/o emocionalmente.



REFERENCIAS BIBLIOFILMOGRÁFICAS

Referencias bibliográficas

5th G. Lic. Teatro. (30 de 11 de 2011). *Teorías de la Actuación: Lee Strasberg*.

visitado en 20 de 01 de 2014 de Teorías de la Actuación:

<http://tactuacion.blogspot.com/2011/11/lee-strasberg-budanov-1901-nueva-york.html>

Adler, Stella (2000). *Art of Acting*, Applause Theatre & Cinema Books.

Atchity, M. (19 de Noviembre de 2009). *Rotten Tomatoes*. visitado 14 de agosto de 2015 from Rotten Tomatoes: <http://www.rottentomatoes.com/m/pixote/>

Brestoff, Richard (1995). *The Great Acting Teachers and Their Methods*. Smith & Kraus.

Calderone, Marina (2004). *Actions: The Actor's' Thesaurus*, Drama Publishers/Quite Specific Media.

Cardoso, M. (2014). *Fátima Toledo: interpretar a vida, viver o Cinema*. Sao Paulo: Editora LiberArs.

Cultura, R. (31 de 08 de 2013). *El Telégrafo Cultura*. Visitado en 24 de 11 de 2015 from El Telégrafo: <http://www.telegrafo.com.ec/cultura1/item/actuar-es-la-habilidad-de-hacerlo-de-verdad.html>

Frome, Shelly (2001). *The Actors' Studio: a History*, McFarland.

Hagen, Uta (2001). *Respect for Acting*, Wiley, John & Sons, Incorporated.

Magro, E. (14 de 08 de 2012). *ABC.es*. visitado en 24 de 11 de 2015 de ABC.es Cultura: <http://www.abc.es/20120813/cultura-cine/abci-hitchcock-aniversario-nacimiento-musas-201208101141.html>

Hirsch, Foster (1986). *A Method to their Madness: The History of the Actors' Studio*, Da Capo Press.

Layton, William (2001). *¿Por qué? El trampolín del actor*, Fundamentos.

Mamet, D. (1999). *Verdadero y Falso*. Barcelona: Del Bronce.

Markulla Center for Applied Ethics. (4 de 11 de 2007). *A Framework for Thinking Ethically* visitado en 29 de 11 de 2015 de Santa Clara University: <http://www.scu.edu/ethics/practicing/decision/framework.html>

Meisner, Sanford (1987). *Meisner on Acting*, Vintage.

Molina, S. G. (2014 de 07 de 2014). *PsicoSalud*. Retrieved 24 de 11 de 2015 from Psicología Cotidiana: <http://www.psicosaludtenerife.com/la-psicologia-de-la->



actuacion-ii-el-placer-de-la-actuacion/

Riu, J. C. (1996). *Diccionario de filosofía Herder*. Barcelona: Editorial Herder S.A.

Spolin, Viola (1999). *Improvisation for the Theatre*, Northwestern University Press.

Stanislavski, C. (1988). *La construcción del personaje*. Madrid: Alianza Editorial.

Stanislavski, K. (2003). *La preparación del actor*. Madrid: La Avispa.

Strasberg, J. (1988). *Accidentalmente a propósito: reflexiones sobre la vida, la actuación y las nueve leyes naturales de la creatividad*. Madrid.

Strasberg, J. (06 de 03 de 2011). John Strasberg: 'Lee Strasberg ha muerto y ahora el maestro soy yo'. (I. Bugallal, Interviewer)

Producciones audiovisuales

Anderson, Paul Thomas (2007). *There Will Be Blood*, Estados Unidos

Babenco, Hector (1980). *Pixote, a lei do mais fraco*, Brasil

Coppola, Francis Ford (1972). *The Godfather*, Estados Unidos

Day-Lewis, D. (2005). Movies 101. (R. Brown, Entrevistador)

Demme, John (1991). *The Silence of the Lambs*, Estados Unidos

Hopkins, A. (15 de 10 de 2007). Inside the Actors Studio . (J. Lipton, Entrevistador)

Jenkins, Patty (2003). *Monster*, Estados Unidos

Levinson, B. (1997). *Wag the Dog*, Estados Unidos

Meirelles, Fernando (2002). *Cidade de Deus*, Brasil

Padilha, José (2007). *Tropa de Elite*, Brasil

Scorsese, Martin (2004). *The Aviator*, Estados Unidos

Scorsese, Martin (2002). *Gangs of New York*, Estados Unidos

Sheridan, Jim (1989). *My Left Foot*, Estados Unidos

Sheridan, Jim (1993). *In the name of the Father*, Estados Unidos

Spielberg, Steven (2012). *Lincoln*, Estados Unidos



ANEXOS

Guión Muerte Súbita



Muerte Súbita Primer episodio

Escrito Por:

Gabriela Giese y Diego Ulloa

Versión B - 12

holadiegoandres@gmail.com



- 1 INT. OFICINA. LAS ACACIAS FUTBOL CLUB. DIA
- Pablo (50, entrenador, acento español), iluminado por la luz de una lampara de escritorio, mira a Luis.
- Luis (55, viste traje), sentado tras su escritorio, mira a Pablo esperando una respuesta.
- Pablo baja su mirada a una foto sobre el escritorio.
- En un portaretrato, vemos a un equipo de fútbol de mujeres: Pablo (50, *entrenador*), Mariana (18, *del ant era*, atlética), Ximena (22, *del ant era*, mirada desafiante), Johana (*vol ante centro*), Cecilia (*vol ante*), Teresa (*vol ante*), Inés (*vol ante*), Paula (*def ensa*), Natalia (*def ensa*), Gabriela (*def ensa*), Juli (*def ensa*), Emilia (*arquera*), Ana, Elisa y Carmen (*jugadoras de banca*) sonríen con un letrero que dice: "Las Acacias F.C."
- Pablo mira a Luis. Niega con la cabeza.
- LUIS
- Pablo, acepta. Te vamos a pagar el doble.
- PABLO
- Lo siento, Luis. Buscaros otro entrenador. Yo no voy a abandonar a mis chicas.
- 2 INT. CANCHA. LAS ACACIAS FUTBOL CLUB. DIA
- Mariana corre alrededor de la cancha. Pablo se para al borde de la cancha. Mariana se detiene frente a él.
- MARIANA
- Hola, pa.
- PABLO
- No te gastes demasiado, Mariana. Ya mismo comenzamos con el entrenamiento.
- Pablo le entrega una botella de *energizante*. Mariana asiente y bebe de la botella.
- 3 EXT. PARADA DE BUS. CALLE 1. DIA
- Elisa (19) corre hacia la parada. Un bus se acerca, ella lo intenta detener pero el bus se va de largo.
- Mira si se acerca otro bus pero la carretera luce desierta. Busca un número en sus contactos. Llama a Ximena.



2.

4 INT. VESTIDORES. LAS ACACIAS FUTBOL CLUB. DIA

Ximena guarda sus pertenencias en su casillero. Escucha que suena su celular dentro de su mochila.

Ximena camina hasta su mochila y saca el celular.

XIMENA
¿Elisa?

ELISA (V.O.)
Xime, dile al entrenador que ya estoy llegando.

XIMENA
Hoy eligen a la nueva volante.

ELISA (V.O.)
Yo sé.

Pablo se asoma por la puerta

PABLO
A la cancha, chicas.

XIMENA
Por favor, Elisa. ¡Apúrate;
Ximena cuelga la llamada.

5 EXT. PARADA DE BUS. CALLE 1. DIA (CONTINUACIÓN)

Elisa guarda su celular. Mira la calle: está desierta. Mira hacia donde se fue el bus. Respira. Corre.

6 INT. CANCHA. LAS ACACIAS FUTBOL CLUB. DIA

Todo el equipo, con excepción de Elisa, corren por un camino con conos.

Luego saltan encima de unos elásticos largos.

PABLO
Más rápido, chicas.

7 EXT. CALLE 2. DIA

Elisa corre por la vereda.

Mira el semáforo, el indicador dice que faltan 3 segundos para que se ponga en rojo y no pueda cruzar.

Elisa aumenta de velocidad y alcanza la calle.

El indicador muestra el número 1.

(CONTINÚA)



CONTINÚA:

3.

Elisa corre y cruza hasta la mitad de la calle. Los carros aceleran y pasan frente a Elisa.

Mira el indicador que muestra una silueta roja.

Elisa mira como los carros pasan a su alrededor sin poder hacer nada.

8

INT. CANCHA. LAS ACACIAS FUTBOL CLUB. DIA

Las chicas del equipo, con excepción de Elisa, forman una fila frente a Pablo que camina de un lado a otro.

PABLO

Cuatro días, ¡solo cuatro días nos separan del partido que nos llevara a la gloria! Pero, sinceramente, ¡ustedes no parecen estar listas! Chicas, necesito que jueguen con la cabeza, están haciendo lo que se les da la gana en la cancha. Tenemos una estrategia, trabajemos con ella. No están jugando con sus amigas del colegio, están jugando en un equipo profesional. Escuchen las indicaciones que le doy, llevo toda mi vida jugando futbol, se lo que necesitan, dejen de creerse Maradona y confien en lo que les digo. Segundo y no menos importante, ¿Vinieron almorzando? ¿O es que ahora tenemos que alimentarlas? Se cansan rápido, patean sin fuerza, están dormidas... Esto es porque no me hacen caso y esperan a los entrenamientos para ejercitarse. Claro, como no van a estar cansadas si pasan viendo la televisión y escribiendole al novio todo el tiempo. ¡Actívense! Queremos ganar esa semifinal y debemos esforzarnos para conseguirlo. Tercero: Sí, yo sé que con la partida de Teresa hemos perdido mucha fuerza en el centro pero ella no es la única con potencial aquí, podemos llenar ese vacío. De hecho, ya he tomado la decisión de quien la va a remplazar.

Ana está nerviosa.

Carmen levanta el mentón y se para firme.

(CONTINÚA)



CONTINÚA:

4.

Ana escucha con atención a Pablo.

PABLO
He determinado que esa posición
sea ocupada por...

Ximena mira si Elisa no entra por la puerta.

PABLO
...Ana Toledo.

Ana sonríe. Mariana la abraza. Ana mira algo detrás de Pablo.

Elisa entra al club. Disminuye su velocidad hasta detenerse. Pablo se da la vuelta para ver que miraba Ana. Mira a Elisa, ella se queda estática.

Todas se quedan en silencio.

PABLO
(dirigiendose a las chicas)
A los vestuarios chicas, acabamos
por hoy. Ximena, tengo que hablar
contigo.

Las chicas se dispersan. Elisa se acerca a Pablo.

ELISA
Profe...

Pablo se voltea hacia Elisa.

PABLO
Espera...

Elisa se detiene. Ximena, esperándola a unos metros, la mira apenada. Pablo se acerca a Ximena.

PABLO
¿Estás con algún problema encima?

Ximena niega con la cabeza.

PABLO
¿Segura? Siento que algo te pasa,
andas dispersa, antes tenías mucha
más energía. ¿Seguro que no
sucede nada?

Ximena niega con la cabeza.

PABLO
Eres buena en ataque y tu lo
sabes. No te traiciones.

Pablo se va y se acerca a Elisa.

(CONTINÚA)



CONTINÚA:

5.

ELISA

Profe le juro no volver a llegar tarde pero de favor le pido, no me deje en banca de nuevo.

PABLO

Elisa, no es solo eso. Necesitas más ganas, comprometerte de verdad con el equipo.

Elisa no dice nada. Asiente.

PABLO

(suspira)

Mira, el jueves entrego la nomina oficial. Demuéstrame que mereces estar en este equipo. ¿Sí?

Elisa asiente.

ELISA

Gracias.

Pablo se va.

Elisa y Ximena se quedan solas en la cancha.

9

INT. CUARTO DE XIMENA. NOCHE

Ximena mira un partido de fútbol en la televisión en su cuarto. Una habitación en completo desorden y a oscuras, solo una haz de luz que se cuela por las cortinas ilumina a Ximena.

COMENTARISTA (V.O.)

...Portugal acaba de perder ante Italia en la etapa de muerte súbita con una diferencia de...

Ximena apaga la tele. Se acuesta. Se mueve de un lado a otro intentando conciliar el sueño. Coge su celular del velador.

En la pantalla dice 02:05

Ximena deja el celular junto a ella en la cama. Mira hacia el techo. Coge el celular. Marca un número. Se lo acerca al oído.

El tono de espera suena varias veces. Alguien contesta.

ROCA (V.O.)

Aló... ¿Carla?

(CONTINÚA)



CONTINÚA:

6.

XIMENA
(tras una pausa)
Sí.

MIGUEL (V.O.)
¿Por que no has venido? Creía
que...

XIMENA
¿Tienes?

MIGUEL (V.O.)
Sí.

Ximena cuelga la llamada. Se gira. Deja el celular en la
cama. Intenta calmarse. La luz del celular se va
oscureciendo. Hasta apagarse.

El celular se vuelve a iluminar. Recibe una llamada.
Ximena se gira. El celular suena hasta que deja de recibir
la llamada.

10 EXT. PASILLO. LAS ACACIAS FUTBOL CLUB. DIA
(eliminada)

11 INT. SALON DE BELLEZA. DIA

Elisa sacude una capa negra. Elisa recibe el dinero de
Clienta 1.

Guarda rápidamente la plata en un cajón y coge su mochila.

ELISA
La bendición, mamá.

MARÍA
¿Ya te vas?

ELISA
Ya estoy atrasadísima.

MARÍA
Ayúdame con el pedicure de Rosa y
te vas, ¿Sí?

María le da el maletín para pedicure a Elisa. Se va a
atender a Clienta 2.

ELISA
Mamá.

Elisa se acerca a María. Pone el maletín en la mesa.

(CONTINÚA)



CONTINÚA:

7.

ELISA
No puedo. Necesito ir a los
entrenamientos.

MARÍA
Mija, no puedes estar en dos
cosas al mismo tiempo.

ELISA
Tienes razón.
(tras una pausa)
Lo siento.

Elisa se va. MARÍA se queda en silencio.

12 INT. OFICINA. LAS ACACIAS FUTBOL CLUB. DIA

Pablo coloca la hoja de los horarios sobre el escritorio.

PABLO
¿Qué significa esto?

Luis examina unas hojas ilustradas. Echa un rápido vistazo
a la hoja sobre su escritorio. Luis regresa su mirada a
las hojas ilustradas.

LUIS
Son los nuevos horarios.

PABLO
No nos podeis disminuir las
cargas de entrenamientos.

Luis le enseña las hojas que tiene en las manos, muestran
dos dibujos de uniformes de fútbol de hombres.

LUIS
¿Cuál te gusta más? ¿Con rayas o
sin rayas?

Pablo lo mira perplejo.

LUIS
El equipo de hombres necesita
nuevo uniforme pero no se cuál.

PABLO
Faltan 3 días para la semifinal.
¿Sabes lo que haces?

LUIS
(suspira)
Pablo así están las cosas: Ellos
necesitan entrenar más, tus
chicas no son la gran cosa y la
verdad es que a ningún
(MÁS)

(CONTINÚA)



CONTINÚA:

8.

LUIS (continúa)
auspiciante le interesa el fútbol
femenino.

Luis regresa a ver a las hojas del uniforme.

13 INT. PASILLO OFICINAS. LAS ACACIAS FUTBOL CLUB. DIA

En un pasillo con posters de Las Acacias. Ximena escucha por la puerta lo que hablan Pablo y Luis. Elisa se acerca. Ximena le indica que guarde silencio y que se acerque. Elisa también se acerca a escuchar.

14 INT. OFICINA. LAS ACACIAS FUTBOL CLUB. DIA

PABLO
Vamos a ganar.

LUIS
(sin retirar la mirada de
las hojas)
¿Y si no lo hacen?

PABLO
(tras una pausa)
Se acaba el equipo... y entreno a
los hombres.

Luis baja las hojas que tiene en las manos. Lo mira.

15 INT. PASILLO OFICINAS. LAS ACACIAS FUTBOL CLUB. DIA

Ximena y Elisa se miran. Se escuchan pasos. Las chicas se alejan. La puerta se abre y sale Pablo. Las mira.

Elisa y Ximena lo miran paralizadas.

Pablo se va. Ximena lo ve alejarse

Elisa mira al vacío, luce devastada.

16 INT. COCINA. CASA DE MARÍA. DIA

En la televisión, transmiten una película.

En medio de un comedor pequeño y muy colorido, hay una mesa pequeña en donde María ha dispuesto sus utensilios para pintar uñas. Muy concentrada, pinta un complejo diseño en una uña postiza.

Escuchamos que la puerta del pasillo se abre.

(CONTINÚA)



CONTINÚA:

9.

Elisa asoma por la puerta de la cocina. Mira fijamente a su madre. María la mira también pero regresa la mirada a su actividad.

Elisa se sienta junto a su madre. María la ignora. Elisa coge un pintaúñas y le ayuda en su actividad. María suspira. Coge una caja que está sobre la mesa. Mira fijamente a Elisa. Le extiende la caja.

MARÍA

Ábrela.

Elisa abre la caja. Dentro hay dos pares de zapatos profesionales de fútbol.

ELISA

¿Son los del tío Rúben?

María asiente con la cabeza.

ELISA

Pensaba que ya no nos quedaban más cosas de él.

Elisa los toca, sintiendo su textura.

ELISA

Él siempre decía que se debe intentar hacer lo que a uno le gusta.

MARIA

Sí, yo quería dedicarme a la pintura...

Elisa no sabe que decir, baja la mirada.

MARÍA

¿Cuándo juegas?

ELISA

El sábado.

MARÍA

¿En que posición?

Elisa mira los zapatos.

ELISA

De delantera.

MARÍA

¿Igual que el Rúben?

Elisa asiente.

(CONTINÚA)



CONTINÚA:

10.

MARÍA

Entonces el sábado voy a verte.

Elisa mira fijamente a su madre. Asiente. María retoma su actividad. Elisa se queda con la mirada fija en los zapatos.

17 INT. CANCHA. LAS ACACIAS FUTBOL CLUB. DIA

(Eliminada)

18 INT. VESTIDORES. LAS ACACIAS FUTBOL CLUB. DIA

Ximena cierra la puerta de su casillero. Observa un balón encima de los casilleros. Elisa se acerca y cierra la puerta de su casillero. Ximena coge el balón.

XIMENA

(susurrando)

Elisa.

Elisa la regresa a ver, Ximena le da el balón. Ximena abre su mochila y se la muestra a Elisa. Ella duda si guardarlo en la mochila. Mira a los lados. Se escucha que alguien se acerca. Elisa guarda rápidamente el balón en la mochila de Ximena. Ambas se ríen y se van.

Mariana se acerca para sacar sus cosas del casillero. Mira extrañada a las chicas.

Pablo se acerca a otro casillero para guardar los implementos de entrenamiento en una repisa.

MARIANA

Pa, ya salgo.

PABLO

No te tardes.

Mariana asiente. Entra a uno de los baños para vestirse.

Por la puerta se asoma Ernesto (40, uniforme de la selección).

ERNESTO

¿Pablo?

Pablo se acerca a la puerta.

PABLO

Buenas tardes, Ernesto.

(pequeña pausa)

¿Ya están buscando seleccionables?

(CONTINÚA)



CONTINÚA:

11.

Mariana, desde el fondo del cuarto, detiene su actividad.
Levanta la mirada y escucha atenta.

Pablo continua con su actividad.

ERNESTO

Un remplazo. Tuvimos un problema
con una de las delanteras y tuvo
que irse.

PABLO

¿Una delantera? Mariana. Ha
evolucionado bastante.

ERNESTO

Sí, por supuesto que nos
interesa. También me recomendaron
su otra delantera... Ximena
¿Ximena Pérez?

PABLO

Sí, sí es buena. Pero, en mi
opinión, todavía no está lista.

Ernesto asiente.

ERNESTO

Igual yo tengo que ver como están
jugando ¿Cuando tienen partido?.

PABLO

Sábado.

ERNESTO

Ahí estaré. Gracias, Pablo.

Pablo asiente. Ernesto se va. Pablo continua guardando sus
cosas. Mariana sale del baño. Al verla se detiene. Cruzan
miradas.

Mariana baja la cabeza y guarda su ropa en su mochila.
Luce pensativa.

Pablo continua con su actividad en la repisa.

19

EXT. CANCHA ABANDONADA. ATARDECER

El balón rueda por el suelo. Ximena de pie bajo el arco.
Elisa se acerca y pateo.

El balón da en el palo del arco.

Elisa coloca el balón frente a ella. Toma distancia.

Ximena detiene el balón con sus manos.

(CONTINÚA)



CONTINÚA:

12.

XIMENA
¿Quieres quedarte en banca para
siempre o quieres jugar en el
equipo? Vamos, tú puedes.

Elisa agarra el balón y lo pone en el piso. Toma
distancia.

Elisa tiene la mirada decidida. Respira. Patea.

- 20 INT. CANCHA. LAS ACACIAS FUTBOL CLUB. DIA
El balón entra en al arco y golpea la red.
Emilia, la arquera, mira sorprendida el balón.
Pablo aplaude.
Elisa sonríe y baja el rostro. Regresa a su posición.
- 21 INT. CANCHA. LAS ACACIAS FUTBOL CLUB. DIA
Pablo de pie lee una hojas en un tablero de mano.
En frente a él, todas las chicas del equipo en fila.

PABLO
...Cecilia queda de volante y...
aquí he decidido hacer un pequeño
cambio táctico.

Elisa mira a sus compañeras de reojo. Mira a Ximena que le
sonríe. Elisa también sonríe.

PABLO
(tras una pausa)
Johana subes a la zona de ataque.

Johana asiente.

Ximena regresa a ver a Mariana. Ella tiene la mirada en su
padre.

PABLO
Ximena pasas a volante ofensivo
por la izquierda.

Ximena mira a Mariana y a Pablo confundida.

PABLO
Mariana juegas con Johana de
dalantera.

Mariana baja la cabeza.

Ximena mira fijamente a Pablo.

(CONTINÚA)



CONTINÚA:

13.

PABLO
Pueden retirarse.

Las chicas se van. Solo queda Elisa, inmóvil y en silencio.

22 EXT. CALLE. DIA
(Eliminada)

23 INT. GIMNASIO. DIA
Fisicoculturista 1 usa una maquina para entrenar los pectorales.
Ximena lo mira. Duda.

MIGUEL
¿Carla?

Ximena, tras unos segundos, se da la vuelta. Miguel (25) bebe un café caliente. Ximena no habla.

MIGUEL
¿Vamos?

Ximena asiente.

Miguel le indica un pasillo oscuro y camina hacia el. Ximena le sigue. Se pierden en la oscuridad.

24 INT. BODEGA. GIMNASIO. DIA
En la oscuridad, una puerta se abre. Ilumina el lugar. Entran Miguel y Ximena.
Él prende la luz, una luz roja ilumina el lugar. Miguel cierra la puerta.
Saca un cajón de una repisa y lo pone sobre la mesa, frente a Ximena. Dentro del cajón hay muchas fundas ziploc con pastillas dentro.

MIGUEL
Mejores que las otras. Cuestan igual pero te hacen correr más rápido, te entra más oxígeno y no te dan cansancio.

XIMENA
Quiero las mismas de antes.

(CONTINÚA)



CONTINÚA:

14.

MIGUEL

Estas no producen insomnio.

Ximena mira las pastillas. Se las quita impulsivamente. Le entrega un billete sin mirarle a los ojos. Se va.

25 INT. VESTIDORES. ESTADIO 2. NOCHE

Elisa mira a las chicas que se preparan para el partido.

Ximena reza con una cadenita con una cruz. Elisa la mira. Ximena le muestra la cadenita.

XIMENA

Era de mi padre. Siempre me ha ayudado.

Elisa coge la cadena.

XIMENA

¿Sabes qué? Quédatela.

Elisa sonríe.

XIMENA

(con la voz baja)
Ahora solo reza para que alguien se rompa una pata.

Elisa apenas sonríe.

XIMENA

Yo apuesto que hoy juegas y vas a ser la mejor jugadora del equipo.

ELISA

Yo apuesto que vas a meter diez goles.

XIMENA

¿Sólo diez?

Ambas se ríen

26 EXT. CANCHA. ESTADIO 2. NOCHE

El arbitro pita. Jugadora 2 saca el balón.

La barra mira atenta el partido.

Ximena corre con el balón. Corre hacia el arco. Se acerca Jugadora 2. La esquivo. Se acerca jugadora 3.

Pablo mira el partido nervioso. Camina de un lado a otro. Al moverse descubrimos a Elisa sentada en la banca.

(CONTINÚA)



CONTINÚA:

15.

María busca a Elisa en el juego.

Jugadora 3 hace una barrida a Ximena. Ella la esquiva. Continúa corriendo pero se acerca Jugadora 4. Ximena no está en una posición favorable para meter el gol.

Ernesto mira con interés y hace apuntes.

Mariana, que está libre, le hace señas para que le dé el pase.

Ximena pateo hacia el arco. El balón se va afuera.

Ximena baja la mirada.

Pablo maldice.

27 INT. VESTIDORES. ESTADIO 2. NOCHE

Todas las chicas están sentadas en las bancas.

Ximena se amarra y desamarra compulsivamente los cordones. Respira rápidamente. Elisa la mira.

PABLO
¿Qué mierda fue esi? Esto es un
equipo y como equipo debéis
jugar. ¿Me estas escuchando,
Ximena? Porque esto te lo digo a
ti.

Pablo le levanta el rostro a Ximena.

PABLO
Tuviste la oportunidad de dar un
pase de gol pero la señorita
piensa que puede jugar sola.

Ximena respira profundamente, mira a Pablo. Asiente.

PABLO
En 5 minutos quiero a todas
listas para ganar.

Pablo sale.

Ximena está inmóvil. Tiene la respiración agitada.

Elisa la mira. Le toca el hombro. Ximena la mira. Se levanta, coge su mochila y se dirige hacia uno de los baños. Cierra la puerta d eun portazo.



16.

28 EXT. ENTRADA A VESTIDORES. ESTADIO 2. NOCHE

Afuera del vestidor, Pablo camina de un lado al otro. Mira a su reloj. Respira profundamente y entra a los vestidores.

PABLO (V.O.)
!Muy bien, chicas! !Vamos con todo!

Todas se van. Elisa mira hacia el baño en donde está Ximena. Se dirige hacia la puerta del baño. Golpea.

ELISA
Xime, ya vamos.

Ximena no contesta. Pablo se acerca.

PABLO
¡Elisa, vamos, date prisa!

Elisa lo mira. Pablo la empuja gentilmente, alejándola de la puerta del baño.

PABLO
Anda a la cancha. Yo lo resuelvo.

Elisa mira la puerta indecisa. Se va.

Pablo golpea la puerta del baño.

PABLO
¡Ximena!

29 EXT. CANCHA. ESTADIO 2. NOCHE

Elisa y Carmen sentadas en la banca. Elisa mira que Pablo camina hacia ellas. Elisa camina hacia Pablo.

ELISA
¿Y la Xime?

PABLO
Ximena está lesionada. Tu vas a...

Elisa mira a la salida de los vestidores. Se dirige hacia allá.

PABLO
¡Elisa! Donde vas? Cambiate, calienta rápido. Tú vas a jugar.

Elisa mira a Pablo.

(CONTINÚA)



CONTINÚA:

17.

PABLO
¿Quieres o no quieres jugar en el
equipo?

Elisa mira a los vestidores. Luego, mira a su madre en la barra. Se lo piensa. Se escucha el silbato del arbitro. Finalmente, asiente con la cabeza.

30 EXT. CANCHA. ESTADIO 2. NOCHE

Johana hace un saque de banda. Le tira la pelota a Mariana por encima de jugadora 2. Mariana tiene el camino libre, corre hacia el arco. Jugadora 3 se acerca a Mariana. Mariana la mira, se da cuenta que no va a pasar.

ELISA
¡Hey!

Mariana le regresa a ver a Elisa que corre hacia el arco. Mariana pateo el balón para Elisa justo antes de que Jugadora 3 llegue.

El balón vuela en el aire.

El balón cae en los pies de Elisa. Ella lo detiene. Se acerca Jugadora 4. Elisa amaga a Jugadora 4, el balón rueda hacia un lado. Elisa corre con el balón. Se acerca Jugadora 5 que está muy cerca del balón. Jugadora 5 va a patear el balón pero Elisa lo pateo primero.

La Arquero adversaria corre hacia el balón. Pero el balón hace un curva y va por encima de ella.

El balón vuela en el aire.

Pablo tiene la mirada fija en el balón.

María mira expectante.

La pelota entra en el arco.

Elisa se queda atónita.

Mariana abraza a Elisa.

Ernesto aplaude desde la barra.

Elisa regresa a ver a la barra.

María celebra, sonriente.

El arbitro pita.



31 INT. PASILLO/VESTIDORES. ESTADIO 2. NOCHE

Las chicas del equipo abren de golpe la puerta que separa la cancha del pasillo. Caminan a los vestidores. Tienen cofetti en el cuerpo. Festejan su triunfo. Se abrazan, saltan y rien.

TODAS
¡Las Acacias, siempre ganan! ¡Las
Acacias, siempre ganan!

Mariana entra primero al vestidor y se queda estática. Johana la mira extrañada y se acerca. Mira lo que ve Mariana y grita. Cecilia la abraza y le quita la mirada. Ana retira la mirada y se aleja. Carmen se tapa el rostro.

Elisa, mira a sus compañeras, se detiene. Se acuerda de Ximena. Lentamente se acerca y se abre camino entre todos. Cuando puede ver que ha sucedido, se queda inmóvil. Johana intenta abrazarla pero ella la empuja.

Elisa camina hacia el baño donde estaba Ximena. Lo mira de cerca. Respira rápidamente. Se gira hacia el resto de chicas. Pablo entra. Mira lo sucedido y entra al baño haciendo a una lado a Elisa. Sale del baño y se detiene frente a las chicas.

PABLO
Mariana. Llama a una ambulancia.

Elisa mira fijamente a Pablo. Se acerca a él lentamente.

Pablo la mira acercarse sin moverse. Cuando está a un paso de distancia la abraza rápidamente.

Elisa por encima del hombro de Pablo mira dentro del baño. Pablo la gira. Mira dentro del baño.

32 INT. PASILLO VESTIDORES. NOCHE

Las chicas sentadas en silencio, tienen la mirada perdida. Hay mucho movimiento en el pasillo pero el sonido no se escucha. La camilla con el cuerpo de Ximena tapado pasa frente a ellas llevado por dos forenses.

Mariana sigue con la mirada la camilla. Regresa la mirada al frente. Tiene un resto de confetti en el hombro. Lo mira y lo bota.

Johana tiene el rostro húmedo y la mirada perdida.

Elisa mira el suelo. En su cuello, tiene la cadena de Ximena.



19.

33 INT. VESTIDORES. NOCHE

Pablo, de pie, tiene la mirada fija en el baño vacío.

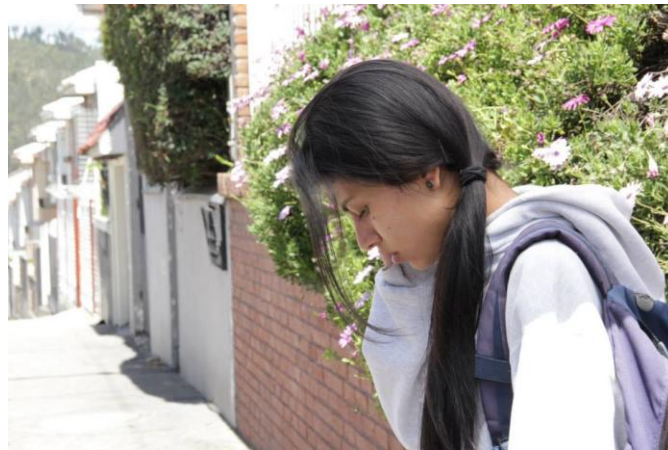
Luis entra a los vestidores. Se acerca a Pablo.

LUIS
Tenemos que hablar.

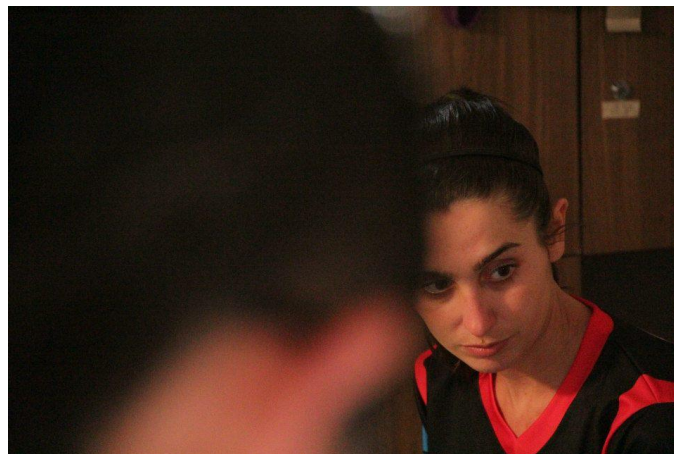
Pablo alza la mirada. Mira a Luis indignado.

- CONTINUA EN EL SIGUIENTE EPISODIO.

Fotos del rodaje



Margarita Peralta (Elisa)



Gabriela Giese (Ximena)



Valentina de Howitt (Mariana) y Gonzalo Gonzalo (Pablo)



Las actrices preparándose para la escena



Las actrices en escena



Gonzalo Gonzalo (Pablo) y el director Diego Ulloa